Le rire farcesque dans la comédie française de la Renaissance

Mélanie Fruitier

▶ **To cite this version:**

Mélanie Fruitier. Le rire farcesque dans la comédie française de la Renaissance. Littératures. Université du Littoral Côte d'Opale, 2021. Français. NNT : 2021DUNK0609 . tel-03667947

HAL Id: tel-03667947
https://theses.hal.science/tel-03667947

Submitted on 13 May 2022

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.

Thèse de Doctorat

Mention : Langue et littérature françaises
Spécialité : Sciences Humaines et Humanités.

présentée à l'École Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (ED 586)

de l'Université du Littoral Côte d'Opale

et du laboratoire HLLI

par

Mélanie Fruitier

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université du Littoral Côte d'Opale

Le rire farcesque dans la comédie française de la Renaissance

Soutenue le 26 novembre 2021, après avis des rapporteurs, devant le jury d'examen :

M^me^ Patrizia DE CAPITANI, Professeure, Université Grenoble Alpes	**Présidente et rapporteure**
M. Jelle KOOPMANS, Professeur, HDR, Universiteit van Amsterdam	**Rapporteur**
M^me^ Rosanna GORRIS CAMOS, Professeure, Universita di Verona	**Examinatrice**
M. Jean DEVAUX, Professeur, Université du Littoral Côte d'Opale	**Directeur de thèse**
M. Jean-Claude TERNAUX, Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse	**Co-directeur de thèse**

Thèse de Doctorat

Mention : Langue et littérature françaises
Spécialité : Sciences Humaines et Humanités

présentée à l'École Doctorale en Sciences Humaines et Sociales (ED 586)

de l'Université du Littoral Côte d'Opale

et du laboratoire HLLI

par

Mélanie Fruitier

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université du Littoral Côte d'Opale

Le rire farcesque dans la comédie française de la Renaissance

Soutenue le 26 novembre 2021, après avis des rapporteurs, devant le jury d'examen :

M^me^ Patrizia DE CAPITANI, Professeure, Université Grenoble Alpes	**Présidente et rapporteure**
M. Jelle KOOPMANS, Professeur, HDR, Universiteit van Amsterdam	**Rapporteur**
M^me^ Rosanna GORRIS CAMOS, Professeure, Universita di Verona	**Examinatrice**
M. Jean DEVAUX, Professeur, Université du Littoral Côte d'Opale	**Directeur de thèse**
M. Jean-Claude TERNAUX, Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse	**Co-directeur de thèse**

À Antoine, pour son amour et son soutien

À la mémoire de mon père

À tous mes proches qui m'ont entourée dans ce projet

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Jean Devaux, Professeur à l'Université du Littoral Côte d'Opale, qui m'a transmis son amour pour la littérature médiévale depuis mes débuts à l'université. Du mémoire de recherche à la présente thèse de doctorat, il a toujours témoigné d'une attention bienveillante à l'égard de mes travaux et a su me guider tout au long de ce travail. Ses nombreux éclairages, son exigence et ses conseils m'ont permis d'évoluer dans ma posture de chercheuse.

Mes remerciements s'adressent également à mon co-directeur de thèse, Monsieur Jean-Claude Ternaux, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, qui, malgré la distance, a su me faire profiter de son expertise humaniste. En soulignant les points forts de mon travail et en me conseillant adroitement, il m'a encouragée à aller plus loin.

J'adresse tous mes remerciements à Madame Patrizia De Capitani, Monsieur Jelle Koopmans et Mme Rosanna Gorris Camos, qui me font l'honneur de faire partie de ce jury.

Je tiens ensuite à exprimer ma gratitude aux membres de mon laboratoire H.L.L.I, et plus particulièrement à son directeur, M. Jean-Louis Podvin, qui m'a offert la possibilité d'assurer la fonction d'ATER au sein de l'Université du Littoral Côte d'Opale, me permettant de développer considérablement mon expérience dans le monde de la recherche.

J'adresse également de chaleureux remerciements à Mme Pascale Rodts-Rougé, dont les conseils et la relecture ont été d'un soutien précieux dans la construction de ce projet.

Enfin, un grand merci à tous mes proches, famille, amis et collègues qui m'ont, de près ou de loin, encouragée à aller au bout de cette aventure.

Introduction

Évoluant dans l'ombre de sa consœur depuis l'Antiquité, la comédie semble enfin retenir toute l'attention des auteurs humanistes[1]. Les traités à son sujet témoignent de ce nouvel intérêt, les critiques espérant poser les premières pierres de ce genre théâtral mieux connu du public que des théoriciens. Pensons par exemple à la célèbre *Deffence et illustration de la langue françoyse* de Joachim du Bellay, mais également à l'*Art poétique* de Jacques Peletier du Mans ou à l'*Art poétique françoys* de Thomas Sebillet. Dans l'ensemble de ces textes, un mot d'ordre ne cesse de résonner : le retour à l'Antiquité et le rejet des formes médiévales[2]. L'avis de Joachim du Bellay est très explicite à ce sujet :

> Quans aux Comedies, et Tragedies, si les Roys et les Republiques les vouloint restituer en leur ancienne dignité, qu'ont usurpée les Farces, et Moralitez, je seroy' bien d'opinion, que tu t'y employasses, et si tu le veux faire pour l'ornement de ta Langue, tu sçais où tu en doibs trouver les Archetypes.[3]

Les conseils délivrés aux dramaturges mettent un point d'arrêt au théâtre médiéval[4], pourtant encore représenté sur les tréteaux[5]. Thomas Sebillet formule les mêmes accusations à l'encontre des farces et des sotties, espérant ainsi qu'elles ne deviennent pas une source d'inspiration pour

---

[1] Même si les travaux d'Olivier Millet portent sur la comédie humaniste, le critique rappelle quand même que le genre comique reste minoritaire par rapport au tragique : cf. O. MILLET, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, dir. L. FRAISSE, Genève, Droz, 2001 (*Histoire des idées et critique littéraire*, 389), p. 449-466, ici p. 449-450. Cf. également, B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 3 : « In the sixteenth century itself, tragedies were the more often written and published, while in theory the genre of comedy took second place to its more elevated counterpart. Since the sixteenth century, critical attention has been focused rather on tragedy, considered as a more serious and worthwhile genre, and Renaissance comedy has seldom emerged into the limelight of criticism, let alone into that of the modern stage. In the encyclopedic theatre histories of the seventeenth and eighteenth centuries – by the Frères Parfaict, La Vallière, Léris, etc. – the relevant entries are generally quite brief ». Cf. aussi E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, t. 2 « La comédie – Moyen Âge et Renaissance », Paris, Flammarion, 1905, p. 272 : « La création de la comédie régulière fut une des ambitions de la Pléiade ».

[2] Cf. par exemple, G. OIRY, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, Paris, Classiques Garnier, 2016 (*Bibliothèque de la Renaissance*, 15), p. 34 : « Si l'on prête foi aux déclarations d'intention, l'innovation que représente la comédie aux alentours de 1550 a pour corollaire le rejet de l'héritage médiéval ».

[3] Joachim DU BELLAY, *La Deffence et illustration de la langue françoyse*, Genève, Droz, 2007 (*Textes littéraires français*, 943), livre II, ch. 4, p. 137-138.

[4] Les commentaires de Michael Freeman vont en ce sens. Cf. M. J. FREEMAN, « Hearty laughs and polite smiles : the evolution of the comic theatre in sixteenth-century France », *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*. *Convegno di studi Roma, 30 settembre-3 ottobre 1993*, dir. M. CHIABÒ et F. DOGLIO, Rome, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale Torre d'Orfeo, 1994, p. 131-144, ici p. 137 : « Du Bellay's injunction in the *Deffence et illustration de la langue françoyse* of 1549 was to cast off the old genres and create a new poetics in close imitation of the Ancients ». Cf. également, B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, Genève, Droz, 1984 (*Publications romanes et françaises*, 167), p. 1 : « Dès le XVI^e^ siècle en effet, les défenseurs et illustrateurs de l'art "renaissant", vont décrier la farce médiévale, genre méprisé entre tous, dans la littérature de ces "âges sombres" qu'ils rejetaient ».

[5] Cf. M. ROUSSE, *La scène et les tréteaux*. *Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004 (*Medievalia*, 50). Nous renvoyons également à l'étude plus générale de Jean Mortensen : cf. J. MORTENSEN, *Le théâtre français du Moyen Âge*, trad. E. PHILIPOT, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

les œuvres du XVI[e] siècle : « Car le vray suget de la Farce ou Sottie Françoise sont badinages, nigauderies, et toutes sotties esmouvantes à ris et plaisir… Toute licence et lascivie y [dans les Mimes ou Priapées] estoit admise, comme elle est aujourd'huy en nos Farces »[6]. Un désamour pour ce théâtre est donc profondément ancré dans un siècle qui se dit humaniste[7]. La farce est tellement mal comprise qu'elle continue à être perçue négativement, notamment par Gustave Lanson : « La farce n'est pas "de la littérature" : c'est un genre entièrement populaire, et que l'esprit du peuple a créé à son image. La plupart de ces farces sont d'une insoutenable grossièreté, d'une épaisseur de gaieté dont on ne peut avoir idée »[8]. Le caractère populaire constitue ainsi une source de rejet pour les auteurs humanistes, qui aspirent à autre chose. Pour eux, la mise en scène d'un quotidien aussi trivial, représentant explicitement des faits jugés obscènes, ne leur correspond plus[9].

Les critiques modernes et défenseurs de la farce démontrent à quel point ce désamour est présent au XVI[e] siècle et perdure même au siècle suivant à cause du problème de bienséance[10]. Comme le rappellent Frank Lestringant, Josiane Rieu et Alexandre Tarrête, les intentions des auteurs à cette époque sont sans appel : « Il s'agit de rompre avec la tradition théâtrale du Moyen Âge »[11]. Les dramaturges comiques semblent alors suivre les instructions de Joachim du Bellay, comme l'atteste le prologue des *Corrivaus* de Jean de La Taille. D'emblée, celui-ci précise que la pièce à laquelle les spectateurs vont assister est bel et bien une comédie, « non point une farce ny une moralité : car nous ne nous amusons point en chose ne si basse, ne si sotte, & qui ne monstre qu'une pure ignorance de nos vieus François »[12]. Il poursuit en affirmant vouloir « bannir de ce Royaume telles badineries & sottises, qui comme ameres espiceries ne font que corrompre le goust de nostre langue »[13]. Jean de La Taille espère

[6] Thomas SEBILLET, *Art poétique françois*, éd. F. GAIFFE, Paris, Droz, 1932, p. 165.
[7] Cf. M. LAZARD, « Facétie et comédie humaniste. Discussion », *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre-1er octobre 1977*, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 7, 1977, p. 136-139, ici p. 136 : « La comédie humaniste qui prend son essor en France dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, genre nouveau, à l'imitation de la comédie antique et de la comédie italienne du *Cinquecento*, répudie sans appel la tradition facétieuse du théâtre médiéval ». Jelle Koopmans se demande également dans quelle mesure la farce était perçue comme scandaleuse : cf. J. KOOPMANS, « Quand la farce fait scandale », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 25, 2013, p. 93-108.
[8] G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette et C[ie], 1895, p. 213.
[9] Nous renvoyons ici à l'article de Joseph Harris : J. HARRIS, « Obscene laughter and renaissance comedy », *Obscénités renaissantes*, dir. H. ROBERTS, G. PEUREUX et L. WAJEMAN, Genève, Droz, 2011 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 473), p. 237-246.
[10] Cf. par exemple, B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 5.
[11] F. LESTRINGANT, J. RIEU et A. TARRETE, *Littérature française du XVI[e] siècle*, Paris, PUF, 2000, p. 249.
[12] Jean de LA TAILLE, *Les Corrivaus*, éd. D. L. DRYSDALL, Paris, Marcel Didier, 1974 (*Société des Textes Français Modernes*), p. 55.
[13] *Ibid.*, p. 55-56.

ainsi que son public ne se méprenne pas sur le caractère de son œuvre et dénigre par la même occasion un genre encore populaire à cette époque.

Afin de définir les contours de la comédie, les dramaturges français doivent en effet s'inspirer directement des pères antiques, Plaute et Térence[14]. Les pièces tragiques avaient déjà marché sur les traces des auteurs gréco-romains. Les premières comédies du XVI^e^ siècle restent ainsi fidèles aux œuvres antiques car elles les traduisent tout en les adaptant, à l'image du *Brave* de Jean-Antoine du Baïf, représentée pour la première fois en 1567 devant la cour de Charles IX[15]. Difficile alors pour le genre comique de se démarquer et de faire parler de lui au grand public. Les représentations se déroulent en effet souvent en comité restreint et surtout entre lettrés. Les jeunes élèves de Buchanan et de Muret se plaisent alors à déclamer les vers antiques et rivalisent dans leurs connaissances en traduction.

L'un d'entre eux se démarque pourtant : Étienne Jodelle. Après avoir connu un vif succès avec sa tragédie, *Cléopâtre captive*, le jeune auteur exerce son talent dans la comédie en présentant *L'Eugène* en 1552. Créée pour célébrer le retour à Paris du duc de Guise à la fin du siège de Metz[16], la pièce est perçue comme un des divertissements pour réjouir les invités. N'est-ce pas le premier rapprochement à faire avec la farce française qui, étymologiquement, désigne un ajout, une sorte de rembourrage à une partie bien plus grande ?[17] La comparaison

[14] P. VOLTZ, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964 (*Collection U*), p. 31 : « On donne le nom de *comédies humanistes* aux tentatives faites, dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle, par un petit groupe de poètes et d'écrivains pour imposer une forme nouvelle de spectacle comique, baptisé *comédie*. L'emploi de ce terme, nouveau à l'époque, indique clairement les partis pris des auteurs et les modèles auxquels ils se réfèrent : délibérément opposés aux formes du théâtre médiéval, ils essaient de mettre en honneur la dénomination latine, comme ils tentent de retrouver la tradition du théâtre latin ».

[15] Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, éd. S. MASER, Genève, Droz, 1979 (*Textes littéraires français*, 265). Sur les possibles représentations des comédies humanistes, cf. J. HARASZTI, « La comédie française de la Renaissance et la scène », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 1909, p. 285-301.

[16] C'est notamment l'hypothèse de Michael J. Freeman dans son édition de l'œuvre. Cf. Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. M. J. FREEMAN, Exeter, University of Exeter, 1987 (*Textes Littéraires*), p. XXV. Sur la place du contexte contemporain dans la pièce, cf. V. L. SAULNIER, « L'actualité militaire dans l'Eugène de Jodelle », *Revue universitaire*, t. 60, 1951, p. 147-153.

[17] Nous nous référons ici aux propos de Louis Petit de Julleville. Cf. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, L. Cerf, 1886, p. 331 : « la farce de théâtre se rattacherait à *farcire*, "bourrer" : elle garnit le mystère comme la farce de cuisine fourre une volaille ». Rappelons également l'étymologie du mot « farce » ayant à la fois le sens de texte dramatique et un sens culinaire. Cf. V.-L. SAULNIER, « Préface », dans *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre - 1er octobre 1977*, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 7, 1977, p. 5-8, ici p. 6 « En fait, la farce de théâtre se rattacherait à *farcire*, bourrer : elle garnit le mystère comme la farce de cuisine fourre une volaille ». Cf. également, A. TRIPPET, « Le badin de la farce. Un type littéraire », *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*. *Convegno di studi Roma, 30 settembre-3 ottobre 1993*, dir. M. CHIABÒ et F. DOGLIO, Rome, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale Torre d'Orfeo, 1994, p. 223-241, ici p. 227 : « La farce, comme l'indique son étymologie, et l'une de ses significations subsistantes, veut dire remplissage. Remplissage, parce que sans doute sa fonction n'était pas primordiale : d'ordinaire, la farce complétait d'autres représentations théâtrales : sotties et surtout moralités ou mystères, à la manière dont la comédie ou le drame satirique concluaient, chez les Grecs, un cycle tragique ». Voir également les remarques de Raymond Lebègue. Cf. R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972 (*Connaissance des lettres*, 62), p. 23 : « Elle sert d'intermède joyeux à la représentation d'un Mystère.

ne s'arrête pas là puisque la comédie de Jodelle possède de nombreux points communs avec la farce[18]. Présentant un triangle amoureux qui réunit un abbé licencieux, une femme mariée infidèle et un époux benêt et consentant, la pièce perpétue directement la tradition française à travers ses thèmes et ses personnages. Subit-elle pour autant une condamnation de la part des pairs de Jodelle ? N'étant pas reléguée au second plan, sa comédie connaît au contraire un franc succès. Elle est même considérée comme l'une des premières comédies françaises originales, s'éloignant des traductions de pièces antiques. Si elle n'est pas jugée de manière négative, c'est notamment parce qu'elle bâtit les premières bases de la comédie classique d'un point de vue structurel. Composée en cinq actes et découpée en scènes, elle respecte également les différentes règles d'unité. Son aspect général aurait donc éclipsé l'empreinte de la tradition farcesque aux yeux de son public lettré. Finalement, les auteurs humanistes prennent tellement attention à perpétuer d'autres traditions qu'ils oublient peut-être de chasser définitivement de leur esprit les saynètes des tréteaux.

Charles Estienne est l'un des auteurs les plus lucides à ce sujet. Dans la préface de sa *Comédie du Sacrifice ou Les Abusés*, même s'il place son œuvre dans la continuité des traditions antiques et italiennes, il reconnaît aussi l'héritage médiéval et avoue même que les comédies humanistes doivent beaucoup aux auteurs français, ayant encore en tête les noms de Pathelin et de Coquillart[19]. Ce témoignage révèle ainsi à quel point les dramaturges avaient encore en mémoire certaines de ces œuvres. À l'instar de Madeleine Lazard, les critiques modernes rappellent à quel point ces pièces étaient encore représentées sur scène pendant le XVI^{e} siècle :

> L'activité dramatique en France au XVI^{e} siècle est généralement mal connue ou l'est de façon fragmentaire et confuse. Sa richesse et sa diversité sont pourtant étonnantes. Le foisonnement anarchique des genres dramatiques, la coexistence de formes traditionnelles et nouvelles dans la seconde moitié du siècle caractérisent le théâtre français de la Renaissance. Le premier siècle moderne qui voit naître les grands genres du théâtre classique, la tragédie et la comédie, est aussi celui où s'épanouissent encore les formes dramatiques médiévales. Mystères, miracles, moralités, soties et farces édités en grand nombre se multiplient jusqu'au milieu du XVI^{e} siècle et connaissent la faveur de tous les milieux sociaux.[20]

Contrairement à ce que Joachim Du Bellay annonçait dans sa *Défense et Illustration de la langue françoyse*, les genres médiévaux ne sont pas mis au placard et restent encore bien vivants. Les miracles disparaissent seulement dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle, tandis que

---

Les joueurs semblent avoir souvent suivi cet ordre : d'abord une Sotie, puis un Sermon joyeux, ensuite la Moralité, et enfin la Farce ».

[18] Cf. par exemple, E. CARON, « Des Esbahis la sottie aux Esbahis la comédie : la formation et l'usurpation d'un théâtre national populaire », *The French Review*, t. 65/5, avril 1992, p. 719-732, surtout p. 729-730.

[19] Charles ESTIENNE, *La Comédie du sacrifice ou Les Abusés*, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. L. ZILLI, A. BETTONI, R. REYNOLDS-CORNELL, M. MIOTTI, t. 6, Florence, Leo S. Olschki, Paris, PUF, 1994 (*Théâtre français de la Renaissance*, 6), p. 89-180, ici p. 95, l. 121-125.

[20] M. LAZARD, « Le théâtre français de la Renaissance : état des questions », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui – Moyen Âge et Renaissance. Actes du 115^{e} Congrès national des sociétés savantes, Avignon, 1990*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991, p. 35-47, ici p. 35.

les moralités apparaissent au XV^e^ et connaissent le succès pendant la période humaniste. Même si les mystères sont encore en vogue jusqu'au XVI^e^ siècle, ils commencent peu à peu à disparaître, à l'image de la sottie à la suite de l'ordonnance de Blois de 1580. Quant à la farce, Charles Mazouer affirme qu'elle a encore un bel avenir à cette époque et ce jusqu'au XVII^e^ siècle[21].

Malgré cette vitalité, les dramaturges affilient davantage leurs œuvres aux comédies espagnoles et italiennes. Cet intérêt pour le théâtre étranger explique en partie les études modernes réalisées à ce sujet. Dans ses différents articles sur la comédie française de la Renaissance, Pietro Toldo ne cesse par exemple de souligner la parenté entre l'Italie et la France, affirmant ainsi que les dramaturges français se sont largement inspirés de leurs voisins italiens[22]. Mis à part les études générales de Gustave Cohen[23], Roger Guichemerre[24], Marie-Claude Canova[25], Pierre Voltz[26], Émile Chasles[27], Charles Mazouer[28] ou Madeleine Lazard[29], d'autres critiques se sont intéressés à des pièces en particulier. Si Claude Benoit montre la filiation entre la comédie espagnole et celle d'Odet de Turnèbe[30], Bianca Concolino-Mancini s'attache davantage à la tradition italienne dans cette même œuvre[31]. Ces travaux rejoignent ceux de Norman B. Spector, l'un des éditeurs de la pièce, qui révèle comment la pièce comique reprend de nombreux thèmes et personnages de l'Italie[32]. *Les Corrivaus* de Jean de La Taille

---

[21] Cf. Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998, en particulier p. 292-358. Sur la place de la farce au XVI^e^ siècle, cf. Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 102-146. Du même auteur, cf. également, Ch. MAZOUER, « La farce au XVII^e^ siècle : un genre populaire », *Littératures classiques*, *Le théâtre au XVII^e^ siècle : pratiques du mineur*, n° 51, 2004, p. 157-170. Cf. aussi les propos de Madeleine Lazard : M. LAZARD, « Le théâtre français de la Renaissance : état des questions », p. 37 : « Le genre le plus vivant, le plus résistant puisque sa vogue reste durable jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle, celui dont le répertoire est le mieux connu et le plus abondant (près de la moitié des œuvres comiques du XV^e^ et du XVI^e^ siècle) et demeure le plus accessible de nos jours, c'est la farce ».

[22] P. TOLDO, « La comédie française de la Renaissance », *Revue d'histoire littéraire de la France*, IV 1897, p. 366-392 ; V, 1898, p. 220-264, 554-603 ; VI, 1899, p. 571-608 ; VII, 1900, p. 263-283.

[23] G. COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956.

[24] R. GUICHEMERRE, *La comédie classique en France de Jodelle à Beaumarchais*, Paris, PUF, 1989 (1^re^ éd., 1978) (*Que sais-je ?*, 1730).

[25] M.-Cl. CANOVA, *La Comédie*, Paris, Hachette supérieur, 1993 (*Contours littéraires*).

[26] P. VOLTZ, *La Comédie*.

[27] É. CHASLES, *La Comédie en France au seizième siècle*, Paris, Librairie académique de Didier et C^ie^, 1862.

[28] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*.

[29] M. LAZARD, *Le Théâtre en France au XVI^e^ siècle*, Paris, PUF, 1980 (*Littératures modernes*). Cf. également, M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e^ siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.

[30] Cl. BENOIT, « L'influence espagnole dans *Les Contens* d'Odet de Turnèbe », *Échanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée*, dir. Ch. DELMAS, A. MANSEAU et Cl. SICARD, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 239-248.

[31] B. CONCOLINO-MANCINI, « Les *Contens* d'Odet de Turnèbe et la tradition comique siennoise », *La Circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, dir. D. BOILLET et A. GODARD, Paris, Université de La Sorbonne Nouvelle, 1992 (*Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne*, 20), p. 189-197.

[32] N. B. SPECTOR, « Odet de Turnèbe's *Les Contens* and the italian comedy », *French Studies*, t. 13/4, 1959, p. 304-313.

ont aussi été analysés à l'aune de la comédie espagnole par Dolores Jimenez[33] et Elena Real[34]. L'étude plus récente de Patrizia de Capitani met en avant d'une manière plus générale les liens forts existant entre les pièces italiennes et françaises[35]. Adoptant une perspective différente dans son analyse de *L'Eugène*, Tilde Sankovitch annonce dès son introduction qu'il présentera la pièce « comme une œuvre de la Renaissance, appartenant fondamentalement à des courants moraux, littéraires et philosophiques nouveaux, plutôt qu'aux traditions des anciennes farces »[36].

Si les influences latines, espagnoles et italiennes ont déjà été démontrées à maintes reprises, certaines études critiques se sont également intéressées à la présence d'un héritage français. Brian Jeffery défend par exemple l'idée que les auteurs dramatiques du XVI^e^ siècle imitaient également les farces[37]. En ce sens, le titre de l'article de Charles Mazouer, « La comédie de la Renaissance contre la farce médiévale ? »[38], pose une question essentielle : les dramaturges du XVI^e^ siècle rejettent-ils pleinement la farce dans leurs comédies ? Madeleine Lazard propose une réponse intéressante : « La rupture avec la tradition médiévale n'est pas aussi brutale que le proclament les auteurs »[39]. S'appuyant sur *L'Eugène* de Jodelle, *La Trésorière* de Grévin, mais également *La Reconnue* de Belleau et *Les Corrivaus* de La Taille, elle démontre que l'atmosphère farcesque y est significative. Non seulement les personnages propres au théâtre médiéval apparaissent dans ces comédies humanistes, mais les dramaturges reprennent aussi une certaine verve langagière, adoptant même l'octosyllabe. C'est notamment l'idée défendue par Raymond Lebègue :

> Tout en condamnant l'ancien théâtre, les premiers auteurs de comédies ont fait à la farce des emprunts indéniables. Quelles que fussent les prétentions de Jodelle à l'originalité, c'est dans le répertoire le plus banal de la farce qu'il a choisi les personnages de son *Eugène* : une femme infidèle, un mari stupide et incroyablement complaisant, un amant qui est de surcroît un abbé paillard. Comme les auteurs de farces, il

---

[33] D. JIMENEZ, « *Les Corrivaux* de Jean de La Taille et la *Comedia* de Sepulveda : deux pratiques théâtrales différentes sur un même thème », *Échanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée*, dir. Ch. DELMAS, A. MANSEAU et Cl. SICARD, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 223-230.

[34] E. REAL, « L'intrigue et les personnages dans *La Comedia* de Sepulveda et dans *Les Corrivaux* de La Taille », *Échanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée*, p. 231-237.

[35] P. DE CAPITANI BERTRAND, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début XVI^e^ siècle-milieu XVII^e^ siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2005 (*Bibliothèque littéraire de la Renaissance*, 56).

[36] T. SANKOVITCH, *Jodelle et la création du masque. Étude structurale et normative de l'Eugène*, York/South Carolina, French Literature Publications Company, 1979, p. 5-6.

[37] B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy 1552-1630*, p. 57.

[38] Ch. MAZOUER, « La comédie de la Renaissance contre la farce médiévale ? », *Le théâtre français des années 1450-1550 : état actuel des recherches*, dir. O. A. DULL, Dijon, Université de Bourgogne - Centre de recherches, 2002, p. 3-14.

[39] M. LAZARD, « Le théâtre français de la Renaissance : état des questions », p. 42. Cf. également, F. LESTRINGANT, J. RIEU, A. TARRETE, *Littérature française du XVI^e^ siècle*, p. 365 : « Ni Jodelle, ni ses successeurs n'avaient su rompre avec la tradition médiévale ». Cf. aussi, M. J. FREEMAN, « Hearty laughs and polite smiles : the evolution of the comic theatre in sixteenth-century France », p. 144 : « the break between the old and the new was not perhaps quite as definitive as one might think ».

> critique les défauts de plusieurs classes sociales : le clergé, les avocats, les financiers. La femme infidèle est rossée, non par son mari, mais par son ancien amant. Le thème du mari qui admire, bien à tort, la vertu de sa femme et que l'on retrouvera chez Grévin et Turnèbe, provient de la pièce récente de la *Cornette* ou d'une autre farce.[40]

À ce sujet, l'étude de Barbara C. Bowen est à prendre en compte[41]. Définissant les caractéristiques majeures de la farce française, elle met en évidence la manière dont les auteurs du XVI^e^ siècle ont pu reprendre des motifs propres aux pièces médiévales :

> Il est donc parfaitement normal de trouver des « emprunts » inconscients aux farces chez ces auteurs ; ce qui étonne chez Jodelle, comme chez son ami Belleau, c'est leur nombre et leur précision. La Pléiade est encore loin de se détacher de ses prédécesseurs.[42]

Elle explique alors que ces « emprunts » seraient dus à des mises en scène de farces auxquelles les dramaturges auraient pu assister. Elle présente aussi un tableau synthétique, révélant ainsi les ressemblances les plus importantes entre les deux périodes. De plus, des études récentes se sont intéressées à des comédies de manière plus précise, comme Jean-Claude Ternaux qui présente la filiation entre *La Trésorière* et la farce[43]. Michael Freeman avait également rattaché *L'Eugène* au théâtre farcesque en prenant notamment appui sur la dynamique de la pièce et sur son langage[44]. Pour les critiques modernes, il ne s'agit pas pour autant d'oublier les autres sources, à l'image de Brian Jeffery qui avance l'idée que l'ensemble de ces pièces constituerait finalement une « fusion » de ces différentes influences[45]. Michel Rousse va même plus loin en affirmant que la comédie humaniste « ne s'impose qu'en marchant de pair avec la farce »[46].

Formant les pièces d'un puzzle à reconstituer, ces remarques ont attiré toute notre attention. Nous nous sommes notamment interrogée sur l'intérêt des dramaturges à perpétuer la tradition française. C'est en revenant à l'origine même de la comédie que la réponse semblait évidente : l'essence de toute pièce comique est le rire. La reprise de situations ou de personnages directement hérités de la farce française est donc une volonté de la part des auteurs de susciter le rire chez ses spectateurs. Les pièces antiques, espagnoles et italiennes ne sont

---

[40] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 129.
[41] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964 (*Illinois studies in language and literature*, 53).
[42] *Ibid.*, p. 107.
[43] J.-Cl. TERNAUX, « La comédie humaniste et la farce : *La Trésorière* de Grévin », *Seizième siècle*, n° 6, 2010, p. 77-93.
[44] M. J. FREEMAN, « Jodelle et le théâtre populaire : les sabots d'Hélène », *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVI^e^ siècle*. *Actes du colloque de la S.F.D.S à la Sorbonne les 12 et 13 décembre 1986*, dir. M. LAZARD, Paris, SEDES-CDU, 1989, p. 55-68, notamment p. 67 : « Jodelle avait voulu faire œuvre d'originalité en écrivant une comédie, la première comédie française. Mais ses goûts personnels, ainsi que ceux de l'époque à laquelle il vivait, le poussaient vers l'imitation (peut-être involontaire) de la farce, c'est-à-dire du théâtre populaire ».
[45] B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 24.
[46] M. ROUSSE, « Comment la farce conquit le théâtre », *Mainte belle œuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, dir. D. HÜE, M. LONGTIN et L. MUIR, Orléans, Paradigme, 2005 (*Medievalia*, 54), p. 483-501, ici p. 496.

évidemment pas dépourvues de comique, mais les œuvres médiévales s'étaient davantage attachées à provoquer à chaque fois un rire franc[47]. Si les fabliaux présentaient déjà des histoires plaisantes[48], les auteurs des farces perpétuent cette tradition. Pilier de chaque texte comique[49], le rire permet à la fois d'obtenir une forme de liberté en s'affranchissant des différentes contraintes, mais également de prendre du plaisir[50]. Comme le rappelle Brian Jeffery, les comédies du XVI^e^ siècle s'inscrivent dans cette tradition médiévale : « The principal aim of French Renaissance comedy was not moral teaching of any kind, but delight »[51].

Malgré le rejet apparent des dramaturges humanistes, l'héritage farcesque semble avoir laissé une empreinte immuable dans leurs œuvres. Le questionnement principal de notre étude sera donc d'évaluer dans quelle mesure les farces françaises ont pu inspirer les comédies humanistes. La problématique du rire a orienté la constitution de notre corpus médiéval. Nous avons choisi *Le Recueil de Florence*[52], édité par Jelle Koopmans, ainsi que le *Recueil de farces (1450-1550)* d'André Tissier[53]. Le fabliau et la nouvelle composent également notre corpus puisque ces deux genres ont largement inspiré la farce[54]. Ce choix a été notamment motivé par l'hypothèse de Bédier sur la possible métamorphose du fabliau en farce, faisant ainsi coïncider

[47] Les propos de Jean-Claude Aubailly sont éclairants à ce sujet. Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975 (*Thèmes et textes*), p. 104 : la farce est « un simple divertissement qui s'adresse aux sens et vise surtout au comique immédiat, franc et bonhomme ».

[48] Cf. D. BOUTET, *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1985 (*Études littéraires*, 5), p. 74 : « Le rire a un but : affranchir périodiquement l'homme des entraves du sérieux et de la piété, pour instaurer un monde de liberté dominé par la joie, où la bouffonnerie et la sottise se donnent libre cours avant que chacun ne se "remette avec d'autant plus de zèle au service du Seigneur", selon les propres termes d'une apologie de la fête des fous du XV^e^ siècle ». Cf. également, Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983 (*Littératures Modernes*, 32), p. 233 : « l'agrément du "divertissement" au sens pascalien du terme, qui permet d'oublier par le rire les inquiétudes et les souffrances de la vie humaine (les conteurs du Moyen Âge en avaient conscience, car ils le disent plusieurs fois dans les prologues des fabliaux), la satisfaction d'agir par procuration et de faire des choses interdites par la morale et la religion, fût-ce le temps d'un rêve, le temps d'un conte (le fabliau permet d'assouvir ainsi bien des désirs) ».

[49] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 30 : « Selon toutes les études, le comique est donc l'élément premier du genre, celui qui conditionne ses autres caractéristiques ».

[50] Cf. par exemple, P. DEBAILLY, *La Muse indignée*, *La satire en France au XVI^e^ siècle*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2012 (*Bibliothèque de la Renaissance*, 7), p. 825 : « Rire au contraire ouvre le corps, tire vers le bas et le viscéral, suscite un plaisir qui fait sa part à la médisance et à la méchanceté, dépouille momentanément l'être humain de sa gravité, de sa grâce et de sa divinité. Toute parole comique, dans le domaine littéraire, doit donc s'expliquer, se justifier, argumenter pour se faire excuser ». Cf. aussi, V. STERNBERG-GREINER, *Le comique*, Paris, Flammarion, 2003 (*Corpus Lettres*, 3065), p. 38 : « Le rire, libérant les tensions entraînées par les contraintes de la vie sociale et donc de la norme, est comme l'expression d'une énergie vitale ». Cf. également, D. MENAGER, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995 (*Perspectives littéraires*), p. 28 : « Puissance du rire, puissance de la joie : pour bien des auteurs, ce sont des expressions synonymes ». Nous renvoyons également à l'étude générale d'Henri Bergson. Cf. H. BERGSON, *Le Rire*, Paris, Flammarion, 2013 (*GF*, 1526).

[51] B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 170.

[52] *Le Recueil de Florence*, éd. J. KOOPMANS, Orléans, Paradigme, 2011 (*Medievalia*, 70).

[53] *Recueil de farces (1450-1550)*, éd. A. TISSIER, 13 vol., Genève, Droz, 1986-1999 (*Textes littéraires français*).

[54] Cf. par exemple, P. TOLDO, « Études sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies », *Studi di filologia romanza,* t. 9/2, 1902, p. 181-369.

sa mort en France avec la naissance de la farce[55]. Les pièces farcesques transposeraient-elles pour autant les récits contés dans les fabliaux ? La situation est plus complexe : il s'agit surtout de retrouver des types de personnages, ainsi que des thèmes, mis en valeur dans un comique caractéristique du récit médiéval[56]. Dans cette perspective, il nous a semblé essentiel d'intégrer des fabliaux dans notre étude en nous appuyant principalement sur l'édition complète de William Noomen[57]. Le recueil des *Cent Nouvelles nouvelles*, œuvre phare de cette période, permet également de montrer la filiation entre la nouvelle et la farce[58]. Nous nous sommes intéressée aussi à l'œuvre de Nicolas de Troyes, grand amateur de théâtre[59], qui compose *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*. Non seulement ce recueil du XVI^e^ siècle reprend la trame de nombreuses nouvelles du Moyen Âge, mais il intègre également des thèmes tirés des farces[60]. Son étude a donc conforté notre idée d'une présence encore vivante de la farce dans les œuvres humanistes. Si des liens sont forts entre les récits et le théâtre, d'autres le sont également entre pièce comique et pièce sérieuse. Comme le rappelle Raymond Lebègue, il n'est pas aisé de « séparer nettement les genres sérieux des genres comiques »[61]. Nous avons donc inséré au sein de notre corpus des sotties[62], encore bien vivantes à cette époque[63].

Quant au choix du corpus de comédies humanistes, il correspondait de prime abord à une certaine chronologie. Afin de démontrer comment l'influence farcesque était encore

---

[55] J. BEDIER, *Les fabliaux*, Paris, Champion, 1925, p. 428-429.

[56] Cf. *Le quotidien au temps des fabliaux. Textes, images, objets*, dir. D. ALEXANDRE-BIDON et M.-Th. LORCIN, Paris, Éditions A. & J. Picard, 2003 (*Espaces médiévaux*), p. 34 : « Pour divertir, les conteurs empruntent tous les ressorts du comique, du plus spirituel au plus trivial. L'obscène et le scatologique s'étalent dans presque le tiers du corpus. Ces contes-là ne furent pas les moins appréciés du public, si l'on en juge d'après le nombre des copies conservées. Et d'un public composite : nobles et clercs s'en amusent autant que les autres. On trouve en effet, juxtaposés dans de coûteux manuscrits, romans courtois, fabliaux grivois, récits de miracles, voire prières… Au reste, bon nombre de contes parodient les personnages et les intrigues des romans arthuriens, et ne peuvent être appréciés de ceux qui ne connaissent pas le modèle ».

[57] *Nouveau recueil complet des fabliaux*, éd. W. NOOMEN, 10 vol., Assen, Van Gorcum, 1983-1998.

[58] *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. F.-P. SWEETSER, Genève, Droz, 1966 (*Textes littéraires français*, 127).

[59] Nous nous appuyons sur l'analyse réalisée par Krystyna Kasprzyk dans son édition critique de l'œuvre. Cf. Nicolas DE TROYES, *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, éd. K. KASPRZYK, Paris, Marcel Didier, 1970 (*Société des Textes Français Modernes*), introduction, p. XXII : « Il est familier en tant que spectateur, avec la tradition du théâtre de son temps, sérieux et comique. Il a fréquenté les farces aussi bien que les mystères, et les souvenirs de ces spectacles se laissent aisément repérer tout au long de son recueil ».

[60] Sur les sources du recueil, Krystyna Kasprzyk fait une étude complète dans son édition critique, mais également dans un ouvrage consacré à l'auteur. Cf. K. KASPRZYK, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e^ siècle*, Paris, Klincksieck, 1963.

[61] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 11. Cf. également, E. E. DUBRUCK, « Le fonds sérieux de la farce médiévale. Une dimension insoupçonnée », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Mélanges de Littérature, Histoire et Langue du Moyen Âge*, t. 1, Paris, Honoré Champion, 1993 (*Nouvelle bibliothèque du moyen âge*), p. 469-478.

[62] Nous nous sommes appuyée sur deux recueils principalement : *Recueil général des sotties*, éd. E. PICOT, 3 tomes, Paris, Firmin-Didot, 1902-1912 (*Publications de la Société des anciens textes français*) ; *Le Recueil Trepperel*, éd. E. DROZ, Paris, Droz, 1935 (*Bibliothèque de la société des historiens du théâtre*, 8).

[63] Cf. O. A. DULL, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994 (*Publications romanes et françaises*, 210), p. 17-18. Olga Anna Dull rappelle également que la sottie était condamnée par Du Bellay. Cf. *ibid.*, p. 27.

manifeste au XVI^e siècle, il nous fallait commencer par *L'Eugène* (1552) qui annonçait le renouveau humaniste. Plusieurs comédies l'ont suivie et nous avons décidé de sélectionner huit autres pièces de théâtre : *La Trésorière* (1558) et *Les Esbahis* (1560) de Grévin, *Les Corrivaus* (1562) de La Taille, *La Reconnue* (1577-1578) de Belleau, *Les Contens* (1584) de Turnèbe, *Les Néapolitaines* (1584) d'Amboise, *Les Escoliers* (1589) de Perrin et *La Tasse* (1595) de Bonet. Ces neuf comédies paraissaient les plus intéressantes pour notre recherche. L'un des intérêts de ce corpus repose sur l'apparition progressive de ces œuvres sur la seconde partie du XVI^e siècle, permettant ainsi de mesurer l'évolution de la comédie pendant cette période. Même si, comme nous l'avons vu, certains de ces dramaturges décriaient la farce, il a été plaisant de retrouver dans leurs œuvres l'influence médiévale en filigrane. Nous avons délibérément écarté les comédies de Pierre de Larivey pour deux raisons : non seulement elles s'inspirent principalement des pièces italiennes – bien plus que les comédies de notre corpus – mais elles ont aussi déjà été largement étudiées.

C'est là un autre point qui a motivé le choix de notre corpus : mis à part *L'Eugène* qui a attiré toute l'attention des critiques, comme Eneas Balmas, ainsi que *Les Contens*, analysés par Robert Aulotte[64], les autres pièces ont été étudiées uniquement dans des articles ou au sein d'ouvrages plus généraux. Selon Madeleine Lazard, cette période théâtrale française a en effet été laissée de côté par la critique, restant dans l'ombre du siècle suivant : « Mais il y aurait quelque injustice à n'y voir qu'un théâtre d'essais, à le situer par rapport aux chefs-d'œuvre qui viendront après »[65]. L'un des objectifs de notre étude est donc d'aller au-delà de cette « injustice » et de remettre sur le devant de la scène des comédies oubliées encore aujourd'hui, tout en redonnant également vie aux œuvres médiévales.

Si le *Dictionnaire des lettres françaises* sur le XVI^e siècle indique que l'on peut reconnaître en Jacques Grévin (1538-1570) « l'homme de la Renaissance »[66], il est possible d'appliquer également cette dénomination à l'ensemble des auteurs de notre corpus. La vie littéraire de chacun d'entre eux témoigne en effet de l'effervescence humaniste. L'une des premières particularités est qu'ils ont tous appartenu à un cercle de lettrés, spécialisés souvent

[64] R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, SEDES, 1984.
[65] M. LAZARD, « Le théâtre français de la Renaissance : état des questions », p. 46. Cf. également, B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy*, *1552-1630*, p. 6 : « French Renaissance comedies are today neglected. Yet they are not such inferior productions as the space given to them in literary histories would suggest : they are certainly as good as much of the lyric poetry which is today the object of critical attention, and they have the added interest, perhaps, of the dramatic form ».
[66] *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVI^e siècle*, éd. M. SIMONIN, Paris, Fayard, 2001 (1re éd., 1951) (*Le Livre de poche, Encyclopédies d'aujourd'hui*), p. 578.

dans la littérature gréco-latine. Odet de Turnèbe (1552-1581), nommé « l'enfant prodige »[67], doit par exemple son attrait pour la culture antique à son père, Adrien de Turnèbe, grand helléniste de son époque. Quant au père de Jean de La Taille (1533 ou 1540-1611 ou 1612), il a tenu également à ce que ses deux fils aient accès à un bon enseignement en suivant les cours de Muret[68]. Rappelons aussi que Rémy Belleau (1528-1577) faisait partie du Collège de Boncourt avec La Péruse, Jodelle (1532-1573) et La Taille, tenant même un rôle dans la *Cléopâtre captive* de son camarade[69]. Autant dire que ces auteurs appartiennent au même microcosme et évoluent en parallèle. La plupart d'entre eux se sont en effet démarqués dans la poésie à l'image de Jodelle et de La Taille qui publient des poèmes pendant les guerres de religion. Quant à Belleau, il se plaît à cultiver l'art de l'hymne blason et compose plusieurs recueils poétiques comme *Anacréon* et *La Bergerie*. Grévin a également composé des poèmes, se plaisant ainsi à célébrer les événements politiques et les mariages princiers de son époque.

Il n'est pas rare que l'art de ces dramaturges prospère au sein d'une cour. Belleau a par exemple tenu le rôle de précepteur de Charles de Lorraine dans la maison d'Elbeuf. Même si Jodelle peut également être considéré comme un poète de cour, ayant été sous la protection du cardinal de Lorraine et de Marguerite de France, c'est François d'Amboise (1550-1619) qui gravite le plus au sein des cours princières. Son père, Jean d'Amboise, était en effet le chirurgien officiel des rois depuis François I^er^, permettant ainsi à son fils de fréquenter les cours[70]. Après avoir tenu différentes fonctions honorables dont celle de diplomate, celui-ci est finalement fait chevalier. Ce nouveau statut lui procure une grande fierté, si bien qu'il ne perçoit pas son œuvre littéraire comme une activité sérieuse et qu'il utilise même le pseudonyme de « Thierri de Thimofile »[71]. L'intérêt de François d'Amboise pour le théâtre semble pourtant présent et Émile Chasles rappelle qu'il a joué un rôle important auprès de Pierre de Larivey en l'incitant à publier

[67] Odet DE TURNEBE, *Les Contens*, éd. N.-B. SPECTOR, Paris, Marcel Didier, STFM, 1961, introduction p. XI.
[68] Tatham Ambersley Daley a proposé une biographie complète sur Jean de La Taille, révélant ainsi sa place dans la littérature. Cf. T. A. DALEY, *Jean de La Taille – 1533-1608. Étude historique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1998 (1re éd. 1934).
[69] Sur la biographie de Rémy Belleau, cf. A. ECKHARDT, *Remy Belleau, sa vie – sa « Bergerie » : Étude historique et critique*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1re éd., 1917).
[70] Cf. par exemple l'introduction de l'édition critique faite par Hilde Spiegel. Cf. François D'AMBOISE, *Les Néapolitaines*, éd. H. SPIEGEL, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1977 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*), introduction p. IX.
[71] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 177 : « Nous possédons une pièce intitulée : *les Néapolitaines, comédie française fort facétieuse sur le sujet d'une histoire d'un Parisien, d'un Espagnol et un Italien*. L'auteur qui prend le nom de Thierri de Timophile et le titre de gentilhomme picard, prétend rester inconnu (…). D'ailleurs il laissa à ses amis le soin de nous apprendre qu'il a écrit cette comédie en la primevère de son adolescence, et qu'il ne peut la signer, étant « personnage de grandes lettres, constitué en dignité et occupé en affaires plus graves » ». Hilde Spiegel rappelle dans son introduction les différentes œuvres composées par l'auteur. Cf. *Néapolitaines*, p. IX-XVI.

son théâtre[72]. Il aurait d'ailleurs lui-même édité un recueil de comédies et de nouvelles, perdu aujourd'hui. Son unique comédie, *Les Néapolitaines*, écrite « en la primervere de son adolescence », comme il le précise dans sa préface[73], est donc le seul témoignage de sa production théâtrale. En ce sens, Harold W. Lawton relève son importance dans le théâtre humaniste :

> On a l'impression que, dans cette comédie vive et animée, l'observation du genre humain est devenue plus fine, plus délicate ; de ce fait les personnages sont plus arrondis, plus vrais, et cette observation accompagne l'imitation livresque et la vivifie. Malgré une surabondance de proverbes, malgré quelques défaillances dans la suite des scènes et dans le va-et-vient des personnages, cette pièce est indubitablement l'une des plus agréables du répertoire français du XVI^e^ siècle.[74]

Il est possible en effet que les nombreux voyages de François d'Amboise, associés à ses différents rôles politiques aient contribué à ce souci d'observation dont parle Harold W. Lawton. Si ce dernier évoque une « surabondance de proverbes », Eugène Lintilhac souligne le caractère hybride de cette comédie : « La préciosité la plus quintessenciée y alterne avec l'obscénité de la farce, à bouche que veux-tu »[75]. De prime abord, la pièce d'Amboise semble pourtant perpétuer la tradition italienne. C'est notamment la thèse défendue par Hilde Spiegel qui a produit l'édition la plus récente de l'œuvre en 1977. Analysant les possibles sources d'inspiration, le critique relève surtout les traces des comédies antiques et italiennes. La farce est peu mentionnée, si ce n'est à travers des traits linguistiques, comme le recours aux expressions populaires[76]. Hilde Spiegel place donc François d'Amboise dans la droite lignée de Jacques Grévin et d'Odet de Turnèbe, rappelant qu'il avait lui-même fait quelques emprunts aux textes médiévaux. Mais l'analogie ne va pas plus loin et la tradition médiévale est mise de côté.

Elle apparaît pourtant à travers la ruse des personnages : alors que le soldat fanfaron, incarné par le gentilhomme espagnol Dom Dieghos, ne cesse de vanter ses hauts mérites à la guerre et en amour, il est sans cesse ridiculisé par les autres personnages, étant victime de sa naïveté. Nous retrouvons ainsi la femme qu'il aime et qui le dupe à souhait, mais également le jeune amoureux, qui trompe la vigilance d'autrui, afin d'assouvir ses désirs sexuels. Certes, nous sommes loin des tromperies de Pathelin, mais il est possible tout de même de trouver des réminiscences. Il nous a paru aussi important de remettre cette pièce au goût du jour dans la

[72] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 177.
[73] *Néapolitaines*, préface, p. 3, l. 3.
[74] H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e^ siècle. Contribution à l'histoire de l'humanisme en France*, t. 2, Genève, Slatkine Reprints, 1970-1972 (1^re^ éd., 1926), p. 153.
[75] E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 396-397.
[76] *Néapolitaines*, introduction, p. 44.

mesure où elle a été largement oubliée au profit des travaux de traduction de François d'Amboise.

La production littéraire des auteurs du XVI^e^ siècle est en effet souvent composée de traductions, tel Odet de Turnèbe qui reprend les travaux de son père. Si Jacques Grévin porte son intérêt sur le théâtre en composant le *Brief Discours pour l'intelligence de ce théâtre*[77], il se spécialise aussi dans d'autres domaines comme la médecine[78]. Même si son goût pour les sciences est grand et qu'il a publié des ouvrages à ce sujet, la postérité a oublié son impact dans la médecine. Il n'est pas rare que les auteurs de notre corpus assurent d'autres fonctions, comme Jean de La Taille et Rémy Belleau qui s'engagent dans les armes. La carrière militaire de La Taille est en effet très importante et c'est lorsqu'elle s'arrête brutalement qu'il se consacre aux lettres[79]. Pour Rémy Belleau, la situation est différente puisqu'il reprend sa carrière littéraire, après avoir pris les armes en s'enrôlant dans la cavalerie du marquis d'Elbeuf.

C'est pourtant bien au théâtre que nos auteurs s'illustrent à l'image de Jodelle qui ouvre la période avec *L'Eugène*, après avoir composé des tragédies. Comme le rappelle Olivier Millet, cette comédie est considérée à l'époque comme la « pièce emblématique du théâtre comique de la Renaissance française »[80]. Alors que Germain Bapst affirme que cette œuvre « est modelée sur les pièces de Térence, et rompt du tout au tout avec les farces d'autrefois »[81], Harold W. Lawton ne parvient pas aux mêmes conclusions[82]. Selon lui, Jodelle s'éloigne considérablement de ses maîtres antiques pour composer une pièce à la fois nouvelle, mais qui perpétue aussi la tradition française du siècle précédent :

> Ce sont des situations de farce et, quand parfois elles semblent atteindre à une certaine élévation d'expression qui mériterait le titre de « comédie », elles sont traitées d'une façon qui rappelle moins le ton des comédies de Térence que le cynisme du théâtre populaire. Le mouvement, l'enchaînement des situations, mieux organisées, plus développées que dans la plupart des farces, appartiennent toutefois plus à celles-ci qu'à la comédie du poète latin.[83]

---

[77] Jacques GREVIN, *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre*, dans ID., *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. L. PINVERT, Paris, Garnier, 1922.

[78] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 29 : Grévin est « médecin, botaniste et picard ». Nous renvoyons également à l'article complet de Rosanna Gorris Camos qui révèle les multiples facettes de cet auteur humaniste. Cf. R. GORRIS CAMOS, « "Une Muse perfette" : Jacques Grévin entre poésie, science et religion », dans *La Renaissance au grand large. Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, dir. V. FERRER, O. MILLET, A. TARRETE, Genève, Droz, 2019, p. 759-777.

[79] Denis L. Drysdall rappelle que Jean de La Taille a été blessé au visage lors d'une bataille et qu'il s'est alors consacré à l'écriture. Cf. *Corrivaus*, introduction, p. 11.

[80] O. MILLET, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », p. 451.

[81] G. BAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre en France : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 140.

[82] H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e^ siècle*, t. 2, p. 85 : « L'influence exercée par Térence sur Jodelle au point de vue des situations et des personnages est donc assez faible ; les rencontres de phrases ou de sentiments sont peu de chose ».

[83] *Ibid.*, p. 80.

De nombreux critiques n'ont cessé de démontrer les liens explicites entre *L'Eugène* et l'univers farcesque. L'édition récente de Luigia Zilli s'attache par exemple à mettre en avant l'influence médiévale[84]. Elle se signale en effet par le célèbre octosyllabe, mais aussi par sa verve langagière et, surtout à travers ses types de personnages[85]. Néanmoins, comme le rappelle Enea Balmas, il ne faut pas pour autant la considérer comme une « farce affublée à l'antique »[86]. *L'Eugène* est composé de manière classique avec sa division en actes et en scènes, ainsi que son respect des unités. Même si les personnages farcesques sont repris, ils sont également remis au goût du jour en étant davantage développés. C'est sans doute pour cette raison qu'Émile Chasles la nomme une « transition entre la farce et la comédie régulière »[87]. Le critique regrette même que Jodelle n'ait pas composé d'autres pièces, ce qui lui aurait permis de sublimer son art et de créer véritablement la comédie régulière de son temps.

De son côté, Jean de La Taille suit le même chemin que son camarade en portant d'abord son intérêt sur les tragédies et compose *Saül le Furieux* et *La Famine ou les Gabeonites*. Si *L'Eugène* connaît un grand succès sur scène, la pièce des *Corrivaus* est également représentée.

---

[84] Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. L. ZILLI, Paris, Classiques Garnier, 2009 (*Textes de la Renaissance*, 154).

[85] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 103 : « C'est l'histoire de la femme douce et infidèle, qui est « tendre du c… » et du mari niais trompé et content. Ajoutez un abbé fourbe et amoral, et c'est assez pour étoffer une intrigue farcesque ». Cf. également, O. MILLET, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », p. 454 : « l'argument de *l'Eugène*, qui repose sur un canevas de farce, avec un couple marié dont le mari est cocu, et ses personnages d'abbé et de gentilhomme, va effectivement dans le sens d'une modernité de convention ». Cf. G. ATTINGER, *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1re éd., 1950), p. 99 : « Il a son prologue, l'exposition du sujet par les premiers acteurs, la division en actes et en scènes, les neuf personnages. Pour le reste, c'est une farce : par le sujet, par l'esprit, par le rythme sautillant de l'octosyllabe, par le style riche en monologues, où les récits remplacent les scènes mouvementées, et où ne manquent ni les allusions satiriques, ni les énumérations habituelles au théâtre gaulois ». Cf. aussi F. LESTRINGANT, J. RIEU, A. TARRETE, *Littérature française du XVIe siècle*, p. 256 : « Le personnel est celui de la farce médiévale : le mari benêt, l'épouse fine mouche, le Gascon fanfaron, l'abbé dépravé, cible traditionnelle du comique populaire ». Cf. également, M. J. FREEMAN, « Hearty laughs and polite smiles : the evolution of the comic theatre in sixteenth-century France », p. 135 : « In spite of its claims to novelty, this "comedy" is in many respects close to farce ». Cf. aussi, P. VOLTZ, *La Comédie*, p. 36 : « Mais la pièce relève du monde de la farce par les personnages qu'elle met en jeu. Le mari trompé et benêt, sa femme fine mouche, le fanfaron gascon viennent davantage du répertoire français que de la comédie italienne ; la satire du clergé à travers l'abbé Eugène, et les commentaires qu'on fait en scène de sa conduite sont également dans la pure tradition médiévale. *Eugène* enfin est écrit en octosyllabes, vers de la farce ». Cf. enfin, M. J. FREEMAN, « Jodelle et le théâtre populaire : les sabots d'Hélène », p. 61 : « Ce que l'on pourrait appeler "l'esprit" de l'*Eugène* l'apparente beaucoup plus à la farce qu'à la comédie classique. On y trouve notamment la triade farcesque du mari faible et bafoué, de la femme volage, et de l'amant, qui est en l'occurrence un homme d'église ».

[86] Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. H. BALMAS, Milano, Cisalpino, 1955, p. 16. Cf. également, B. JEFFERY, *The French Renaissance Comedy*, *1552-1630*, p. 13 : « Jodelle's *L'Eugène* bears the marks of farce and of Terentian comedy. From the farce it takes its octosyllabic metre, its satire on the clergy in the person of the self-indulgent Eugène, the characters of the *mari complaisant* and his wife with her easy morals ; from Terence, its five acts, the rather larger number of characters, the serious nature of some of the speeches (such as Arnault's on the professions of scholar and soldier), and the developed characterization. From the Italians, as yet, nothing ».

[87] É. CHASLES, *La Comédie en France au XVIe siècle*, p. 25. Les propos de Luigia Zilli vont également dans ce sens. Cf. *L'Eugène*, éd. L. ZILLI, p. 12 : « pièce de rupture, et en même temps pièce de transition, qui annonce impérativement les temps nouveaux, tout en puisant son matériau dans le passé national ».

Son retentissement est moins important que les tragédies, si bien qu'une seule édition a été publiée du vivant de l'auteur. L'analyse critique de Denis L. Drysdall est sans appel au sujet des influences de cette comédie : « première comédie originale écrite en prose ou imitée de modèles italiens ; la seule de l'époque qui soit fondée sur un conte de Boccace »[88]. Aucune autre influence n'est alors envisagée, si ce n'est une courte allusion aux « restes des badineries de la farce »[89]. Si Dolores Jimenez a montré la parenté de la pièce avec l'Espagne, Harold W. Lawton rappelle tout de même la tradition française :

> Jean de La Taille représente une transition entre la conception de la comédie acceptée par la Pléiade et celle d'une génération qui accueille plus volontiers la tradition italienne ; la pièce, malgré son origine italienne, appartient plutôt, par sa structure formelle et par le maniement de l'intrigue, à la tradition « française » représentée par Jodelle, Grévin et Belleau.[90]

Certes, l'influence farcesque est moins explicite par rapport à d'autres pièces, mais elle est tout de même sous-jacente à travers des situations types, comme le précise Brian Jeffery : « It is short ; it has few scenes ; its characters are few. It uses a farcical situation whereby two servants find themselves at the same place at the same time to give secret signals to the two young lovers who have bribed them (…) »[91]. Dans cette pièce, nous assistons en effet à la couardise des valets qui préfèrent fréquenter les tavernes, plutôt que de soutenir leurs maîtres dans leur entreprise amoureuse. L'amour est d'ailleurs mis en scène comme une quête des plaisirs, à tel point que la jeune première découvre qu'elle est enceinte sans être mariée et que les personnages masculins sont prêts à user de la force pour enlever leur bien-aimée. La verve langagière est également significative : ayant choisi la prose, Jean de La Taille truffe sa pièce de dictons populaires, faisant ainsi écho à la gaieté des œuvres médiévales. Autant dire que cette comédie a retenu toute notre attention, malgré les invectives de l'auteur contre les farces.

Admirateur de Jodelle, Grévin compose plusieurs comédies dont *La Trésorière* et *Les Esbahis*[92], mais également *La Maubertine*. Selon les spécialistes, Grévin aurait assuré avoir perdu son manuscrit. Néanmoins, selon Émile Chasles, la vérité serait d'un autre ordre[93]. *La Maubertine* aurait bel et bien existé mais, mal accueillie, aurait été remplacée par *La Trésorière* :

> En effet, cette trésorière, surprise au milieu de ses menées honteuses, paraît avoir existé. Grevin nous dit qu'elle habitait la place Maubert, et nous savons qu'il fut vivement attaqué pour avoir écrit la *Maubertine*.

[88] *Corrivaus*, introduction, p. 7.
[89] *Ibid.*, p. 36.
[90] H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e siècle*, t. 2, p. 112.
[91] B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy*, *1552-1630*, p. 20-21.
[92] Jacques GREVIN, *La Trésorière* ; *Les Esbahis*, éd. É. LAPEYRE, Paris, Honoré Champion, 1980 (*Société des Textes Français Modernes*).
[93] Cf. É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 37 : « Les deux comédies intitulées la *Maubertine* et *la Trésorière* n'en ont toujours fait qu'une probablement, sous deux titres, malgré l'assurance que nous donne l'auteur d'avoir perdu la première ».

> Tout porte à croire que les bourgeois de Paris reconnurent dans le portrait de Constance et désignèrent la malheureuse héroïne de cette aventure. Le poëte aurait alors caché sa pièce, en assurant à ses amis qu'on la lui avait dérobée, et plus tard il aurait supprimé le titre pour la publier sans péril.[94]

Dans tous les cas, *La Trésorière* est représentée pour la première fois au collège de Beauvais le 5 février 1558 et serait une commande pour le mariage de Claude de France. Même si Émile Chasles souligne les ressemblances entre *L'Eugène* et la comédie de Grévin[95], d'autres critiques s'accordent à dire que l'influence farcesque est également manifeste. Rapprochant Jodelle et Grévin, Barbara C. Bowen met en avant la filiation avec le théâtre médiéval : « Jodelle et Grévin ont la même attitude envers la farce, et la variété des traces qu'on en trouve chez eux est une autre preuve, s'il en était besoin, de l'inconscience de ces traces »[96]. Raymond Lebègue rappelle aussi que le milieu littéraire dans lequel Grévin gravitait ne l'a pas empêché de mettre totalement de côté le théâtre des tréteaux :

> Grévin est un admirateur de Ronsard, un membre de la nouvelle école poétique, et dans les *Esbahis* un imitateur de la *Commedia erudita*. Néanmoins, lui aussi, il met en scène par deux fois une femme infidèle. Dans la *Trésorière*, le serviteur Richard, courtisant la chambrière, simule la niaiserie des « badins ». Dans les *Esbahis*, quand l'italien Panthaleone fait suivre ses monologues de strophes du *Roland furieux*, il suit la tradition farcesque des jargons étrangers ; le dernier acte contient un échange d'injures entre mari et femme.[97]

Malgré ces différentes remarques, l'édition d'Élisabeth Lapeyre fait peu mention de cette filiation française, évoquant quelques rapprochements du point de vue du langage et des personnages[2]. Elle présente ainsi davantage les influences latines et italiennes pour cette pièce.

L'intrigue en elle-même fait pourtant penser à celle des farces avec le personnage éponyme, Constante, évoluant dans un quatuor amoureux. D'autant plus que cette dernière est surprise en compagnie de l'un de ses amants par son mari et un de ses amants. Après avoir brossé le portrait de valets hauts en couleur, plus intéressés par la satisfaction de leurs désirs personnels, la comédie se clôt sur le pardon du mari trompé, préférant fermer les yeux sur les activités extraconjugales de son épouse. Toldo en vient même à affirmer que les deux pièces de Grévin, *La Trésorière* et *Les Esbahis*, sont les seules de l'époque « qui pourraient marquer cet anneau de conjonction qu'on a voulu trouver entre la farce et la comédie »[98].

---

[94] *Ibid.*, p. 39.

[95] Émile Chasles défend en effet l'idée que les personnages se ressemblent entre eux et assimilent l'abbé Eugène au Protenotaire, Florimond à Loys, le Trésorier à Guillaume et Constante à Alix. Cf. *ibid.*, p. 37-38. Même si des points communs sont manifestes, nous démontrerons au cours de notre étude que certains types de personnages ont été dépeints d'une manière particulière et que les dramaturges perpétuent la tradition farcesque grâce à des biais différents.

[96] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 111 : « Jodelle et Grévin ont la même attitude envers la farce, et la variété des traces qu'on en trouve chez eux est une autre preuve, s'il en était besoin, de l'inconscience de ces traces ».

[97] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 129.

[98] P. TOLDO, « La comédie française de la Renaissance », V, 1898, p. 234.

Par certains traits, *Les Esbahis* font revivre également les textes médiévaux. Étudiant l'impact des œuvres de Térence dans les comédies françaises du XVI^e^ siècle, Harold W. Lawton affirme que la source de Grévin est autre :

> Dans les *Esbahis*, le principal ressort de l'action est l'amour d'un vieillard pour une jeune fille, situation introuvable chez Térence (…). Venons-en aux personnages de la comédie : ceux de Grévin appartiennent aux conventions comiques de la Renaissance ; ils nous semblent plus italiens que térentiens, peut-être aussi plus français.[99]

La comédie s'ouvre en effet sur le monologue de Josse qui fait part de son bonheur d'être fiancé à une jeune femme. Outre la dot, le vieil homme pense surtout au plaisir sexuel qu'il pourra avoir avec sa promise, oubliant ainsi que sa femme lui a été infidèle et continue de rencontrer d'autres hommes sous l'aura d'une vieille entremetteuse. Aux côtés de ces personnages pittoresques gravitent des jeunes premiers, prêts à tout pour obtenir la main de leur « amante », quitte à prendre « un pain sur la fournée ». Mais nous retrouvons également les valets qui, entre ruse et verve langagière, tiennent le rôle d'adjuvants, tout en se plaisant à ridiculiser le soldat fanfaron. C'est sans doute ces éléments qui sont à l'origine du commentaire négatif d'Eugène Lintilhac sur cette œuvre : « La fadeur de la pièce n'est relevée que par des gravelures farcesques et certains traits satiriques décochés au passage, notamment contre la corruption des bourgeoises de Paris »[100].

Excepté François Perrin (1533-1606), Rémy Belleau et François d'Amboise, les autres auteurs de notre corpus meurent tous relativement jeunes, laissant derrière eux leur œuvre parfois inachevée et peu diffusée. Étienne Jodelle disparaît comme il avait quitté la Cour, oublié de tous et finissant sa vie dans une grande pauvreté[101]. C'est grâce à son ami La Mothe que ses œuvres sont enfin publiées et ont pu être découvertes par un plus grand public[102]. L'histoire de la publication de *La Reconnue* est tout autant intéressante. Cette pièce inachevée connaît en effet une publication à titre posthume en 1578, soit un an après la mort du dramaturge, ayant été retrouvée dans ses papiers par ses amis[103]. Comme le souligne Harold W. Lawton, cette

---

[99] H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e^ siècle*, t. 2, p. 95-99.

[100] E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 326-327.

[101] Nous renvoyons ici à la biographie complète de Jodelle réalisée par Enea Balmas qui donne de nombreux éclaircissements sur la vie littéraire du dramaturge. Cf. E. BALMAS, *Un poeta del Rinascimento francese : Etienne Jodelle. La sua vita - Il suo tempo*, Florence, Leo S. Olschki, 1962.

[102] Cf. É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 27 : « Sur la fin de ses jours, Jodelle avait perdu tout prestige. Amèrement puni de son orgueil et de l'indiscipline de sa vie, il tomba dans un désespoir que l'abus du vin rendit de plus en plus sombre, et il mourut sans publier les tragédies et les comédies qu'il avait écrites. Son ami Lamotte ne nous a donné que les trois pièces qui furent représentées : *Eugène, Cléopâtre* et *Didon* ».

[103] E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 335 : « *La Reconnue* du gentil Belleau (1528-1577) fut trouvée à sa mort, dans ses papiers, par ses amis et publiée par eux, après que quelqu'un d'entre eux l'eut pourvue du dénoûment qui lui manquait encore ». Cf. également, É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 67 : la comédie a été retrouvée à la mort de l'auteur dans ses papiers. « Peut-être l'avait-il entreprise en souvenir de la représentation donnée par Jodelle vingt-cinq ans auparavant et dans laquelle Belleau jouait son rôle. L'œuvre était inachevée ; une main inconnue la termina ».

œuvre est remarquable sur plusieurs points car elle s'inscrit dans un contexte contemporain en présentant une héroïne huguenote[104].

Mais elle contient également des éléments farcesques où, sous le couvert de l'octosyllabe, des situations et des personnages types sont représentés[105]. Il est en effet question de la ruse d'un vieil homme marié, Monsieur l'Advocat, qui espère unir sa jeune pupille à un benêt afin de pouvoir faire d'elle sa maîtresse. Outre Barbara C. Bowen, Émile Chasles a relevé la tradition farcesque dans cette comédie[106], tout comme Raymond Lebègue[107]. Les analyses de Jean Braybrook présentes dans son édition critique de l'œuvre vont dans ce sens : « *La Reconnue*, comédie divisée en cinq actes, doit beaucoup aux farces du moyen âge, malgré la ferveur avec laquelle la Pléiade avait répudié la tradition médiévale »[108]. Même s'il évoque les autres sources de cette comédie, il n'oublie pas pour autant l'héritage farcesque. Belleau se serait donc inspiré des œuvres dont il aurait pu avoir connaissance pour composer sa comédie. En ce sens, celle-ci pourrait donc être considérée comme la somme des différentes influences, surtout du point de vue du langage. Jean Braybrook défend d'ailleurs l'idée que la rencontre entre la gauloiserie des serviteurs et le langage pétrarquiste des jeunes premiers est peu commune. Alors que Rémy Belleau avait accordé une attention particulière à la publication de ses autres œuvres poétiques, il avait laissé de côté cette comédie, sans avoir eu le temps de la parfaire.

Cette genèse ressemble à celle des *Contens* d'Odet de Turnèbe. Mort à 29 ans, ce grand auteur n'a pas l'occasion de publier sa comédie de son vivant. Ce rôle revient à son ami Pierre Ravel qui s'empresse de donner le manuscrit de celui dont la mort est survenue trop tôt. Même si son succès n'a pas perduré dans le temps, des critiques s'accordent à dire que cette œuvre peut être perçue comme la quintessence de la comédie humaniste. Les propos de Raymond Lebègue sont, à cet égard, éclairants : « La meilleure comédie française avant celles de

[104] H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e siècle*, t. 2, p. 118 : « Elle garde l'octosyllabe et prend pour sujet une intrigue où des éléments de farce et de la comédie antique se mêlent à une actualité souvent frappante ».
[105] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 113 : « Les éléments de la farce sont dans l'ambiance de la pièce, dans certains thèmes et tons, et dans le dialogue ». Cf. également, B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy*, *1552-1630*, p. 16 : « *La Reconnue* is again like a farce, in its metre and in its subject, an old man in love ».
[106] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 69 : « *La Reconnue*, considérée sous le rapport de la structure, est une longue farce coupée de monologues, d'*à parte* invraisemblables et surtout de digressions morales et satiriques sur la vie militaire, sur la chicane et la faveur, sur les effets pernicieux de l'amour, qui corrompt les meilleurs fruits de l'éducation ».
[107] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 130 : « Dans la *Reconnue*, Belleau met en scène un vieux mari amoureux d'une jeune fille ; sa femme lui fait une scène dont la violence rappelle de près les querelles conjugales des farces ».
[108] Rémy BELLEAU, *La Reconnue*, éd. J. BRAYBROOK, Genève, Droz, 1989 (*Textes littéraires français*, 375), introduction p. 7.

Corneille est l'unique œuvre dramatique que l'on connaisse d'Odet de Turnèbe, fils du célèbre humaniste »[109]. Le dramaturge offre en effet une pièce unique qui ne cesse d'interroger sur ses sources d'inspiration.

Selon Pierre Voltz, il paraît évident qu'Odet de Turnèbe avait connaissance du théâtre farcesque : « Il connaît le répertoire de la farce et les ressources du réalisme comique de *Pathelin* : il les utilise abondamment, même s'il les enrichit de tout l'apport du comique italien »[110]. C'est là tout le génie de l'auteur qui parvient à combiner les différentes sources d'inspiration mises à sa disposition[111]. Même si l'influence latine et italienne a surtout été mise en lumière pour cette comédie[112], la tradition farcesque est également présente dès le titre[113]. La connotation sexuelle liée au « contentement » n'est pas sans rappeler l'univers des tréteaux[114]. La gauloiserie propre à la farce se retrouve dans cette pièce grâce à des personnages types : aux côtés du valet badin, des jeunes premiers faussement chastes préfèrent écouter leurs instincts, à la manière de la femme mariée, profitant des pèlerinages pour prendre du bon temps avec des compagnons de fortune. Cette atmosphère sexuelle est aussi représentée par un

---

[109] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 107. Cf. également, B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 123 : « La première pièce en date de ce groupe, *Les Contens* d'Odet de Turnèbe (1581) est de loin la meilleure ». Cf. aussi, M. J. FREEMAN, « Hearty laughs and polite smiles : the evolution of the comic theatre in sixteenth-century France », p. 138-139 : « The chef d'œuvre of French Renaissance comedy is, however, *Les Contents* by Odet de Turnèbe, probably written in 1581. Set in a chilly and finely etched Paris, it has a strong sense of time and place, successfully creating the atmosphere of a bourgeois milieu, with its gossip and hypocrisy ». Cf. également, B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy*, *1552-1630*, p. 30 : « It is a lively play, with memorable characters, and the interesting counterpoint between hypocrisy and actual disguise gives it an unusual depth. Face à l'engouement pour cette pièce, Enea Balmas s'interroge sur les raisons de ce nouvel intérêt ». Cf. E. BALMAS, « À propos des "Contents" de Turnèbe », *Saggi e ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1985 (*Teatro Studi e testi*, 3), p. 131-140. Enfin, Enea Balmas s'interroge sur les raisons de l'engouement des critiques modernes pour cette pièce : E. BALMAS, « À propos des "Contents" de Turnèbe », *Saggi e ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1985 (*Teatro Studi e testi*, 3), p. 131-140.

[110] P. VOLTZ, *La Comédie*, p. 38-39.

[111] Cf. par exemple, H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e siècle*, t. 2, p. 143 : « Les *Contens* peuvent être considérés avec raison comme le chef-d'œuvre du théâtre comique en France au XVI^e siècle. Ils ont une vivacité nouvelle dans ce théâtre, un naturel dans le dialogue, un ton qui rappelle, mieux qu'aucune autre pièce française antérieure, l'élégance térentienne ». Néanmoins, plus loin, le critique rappelle tout de même que les sources d'inspiration ne s'arrêtent pas seulement à l'Antiquité, mais ne les nomment pas clairement. Cf. *ibid.*, p. 144 : « En évitant une imitation superficielle, Turnèbe semble ouvrir son esprit et son talent à une influence plus profonde mais plus insaisissable ».

[112] L'édition de Norman B. Spector présente des sources principalement latines, espagnoles et italiennes, même s'il reconnaît tout de même une reprise de certains proverbes présents dès les farces médiévales. Les personnages sont surtout comparés à ceux des pièces italiennes ou françaises contemporaines. L'édition récente de Charles Mazouer apporte des éclaircissements nouveaux sur l'œuvre mais n'évoque pas une possible influence française. Cf. Odet DE TURNEBE, *Les Contens*, éd. Ch. MAZOUER, Paris, Honoré Champion, 2020 (*Textes Littéraires de la Renaissance*, 23).

[113] D'autres critiques, comme Géralde Nakam, relient le titre à la tradition italienne et notamment à la pièce *I Contenti* de Parabosco. Cf. G. NAKAM, « À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe », *Littératures*, n° 8, 1983, p. 7-12, ici p. 10.

[114] F. LESTRINGANT, J. RIEU, A. TARRETE, *Littérature française du XVI^e siècle*, p. 366 : « Le "contentement" qu'évoque le titre est psychologique et social mais d'abord sexuel ».

maquereau bon vivant et une entremetteuse qui s'empare des textes sacrés pour manipuler autrui. Ruse et tromperie sont les mots d'ordre pour ces personnages qui rivalisent d'ingéniosité. La tradition farcesque semble ainsi l'emporter sur l'influence italienne par cette effervescence et cette joie de vivre caractéristiques de l'œuvre[115]. Eugène Lintilhac considère donc Odet de Turnèbe comme le digne héritier de l'auteur de Pathelin :

> Ce qui paraît hors de doute, c'est que l'agencement des épisodes, sinon leur invention première, toute la conduite de l'action ainsi que la coupe du dialogue, – lequel a une saveur très gauloise, en dépit de la greffe italienne – sont du cru d'Odet de Turnèbe. L'ensemble, comme nous allons le faire ressortir, constitue une œuvre qui est de nature à mettre hors de pair ce digne fils du célèbre humaniste que nous avons vu applaudir à la première d'*Eugène*, ce jeune avocat mort avant la trentaine, en qui revit la malice des basochiens et de l'auteur du *Pathelin*.[116]

Cette pièce ne pouvait ainsi que figurer dans notre corpus pour sa richesse textuelle et dramatique.

Parlons enfin de François Perrin et de Claude Bonet qui, à la manière de leur œuvre, ont eu une existence singulière. Tout d'abord, peu d'informations sont disponibles à leur sujet, si ce n'est que François Perrin était un chanoine et un syndic de la cathédrale d'Autun, sa ville natale. Son œuvre est encore méconnue aujourd'hui, ayant été majoritairement perdue. Émile Chasles indique qu'il aurait écrit des ouvrages d'érudition historique, mais aussi des tragédies sacrées, par exemple[117]. Nous ne lui connaissons ainsi qu'une seule comédie : *Les Escoliers*[118]. Comme le rappelle Harold W. Lawton, le prologue de cette pièce est particulier car il ne met pas en avant sa filiation avec l'Antiquité ou l'Italie : « Aymant mieux la façon gauloise / Que la Phrigienne ou Gregeoise »[119]. Cette défense de la tradition française est rare dans les prologues des comédies de notre corpus et mérite donc d'être soulignée.

Eugène Lintilhac souligne également ses liens avec les farces : « Mais, pour la peinture des mœurs, la netteté du trait, sans parler du sans-gêne du mot propre qui est d'ailleurs ici plus rarement sale que chez Turnèbe ou d'Amboise, et pour la vivacité de toute l'allure, c'est très évidemment la farce qui reprend ses droits »[120]. Outre l'octosyllabe et le patois utilisé par l'un des personnages principaux, la filiation avec la farce apparaît dès l'onomastique des

---

[115] Cf. par exemple, B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy*, *1552-1630*, p. 30-31 : « Although strongly Italianate in every way, it nevertheless does not discard the earlier French tradition : its staging is only an elaboration of that used before, its master-servant relationships use the same technique and contrasts, its language often derives in detail (…) from the earlier comedy ».
[116] E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 377.
[117] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 184.
[118] François PERRIN, *Les Escoliers*, dans *Le théâtre français au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, éd. É. FOURNIER, Paris, Laplace et Sanchez, 1871 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 167-191.
[119] Cf. H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e^ siècle*, t. 2, p. 155.
[120] E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 398-399.

protagonistes. Barbara C. Bowen démontre en effet que le choix des prénoms est révélateur des sources d'inspiration du dramaturge :

> Le valet Finet a un nom bien farcesque – le même que celui du valet du *Brave* – qui ne va pas sans ironie ; il est plutôt lourd d'esprit que fin. De même pour Sobrin, l'amant qui n'a rien de sobre ; par contre Grassette, la jeune fille gâtée, sans doute à l'embonpoint agréable, et Babille sa bavarde de servante, sont bien nommées.[121]

À l'instar des autres pièces de notre corpus, le titre de la comédie de Perrin évoque aussi l'univers farcesque en désignant explicitement le statut des personnages. Il n'est jamais fait mention de l'appartenance de l'auteur à un cercle littéraire particulier, ce qui lui confère une plus grande liberté et lui permet de perpétuer la tradition médiévale comme il l'entend. En ce qui concerne sa possible représentation, Émile Chasles défend l'idée que cette comédie aurait été mise en scène[122], mais il est à nouveau difficile d'avoir un avis tranché à ce sujet.

Quant à Claude Bonet, son œuvre est aussi mystérieuse que la vie du dramaturge. *La Tasse* complète en effet le *Recueil de pièces rares et facétieuses, anciennes et modernes, en vers et en prose* édité par Charles Brunet. Les informations à son sujet sont minces car la pièce n'a pas été éditée depuis. Même si elle apparaît parfois dans certains ouvrages sur la comédie française du XVI^{e} siècle, elle reste très peu étudiée. Dans l'édition de Charles Brunet, le bibliophile rappelle que l'identité du dramaturge a pu poser problème, expliquant en quelque sorte les raisons pour lesquelles nous disposons de si peu d'éléments sur sa vie et sa création littéraire. Claude Bonet aurait en effet utilisé des anagrammes tels que Benoet du Lac ou le Conte d'Aulbe, ce qui brouille considérablement les pistes. Il aurait composé des épigrammes, réunies dans la *Salade d'espis de grame pour exciter l'appétit de rire, extraicte du jardin de sa Muse*. Dans ses textes, il délivre quelques indices sur lui, tel son goût pour le bon vin. De plus, il aurait écrit une tragi-comédie, *Désespéré*, qui est aujourd'hui perdue. L'éditeur se plaît alors à raconter dans sa préface les affres que le manuscrit de *La Tasse* a pu connaître. Il en déduit que cette comédie aurait été composée à la fin du siècle et était destinée aux fêtes du Carnaval.

Pouvons-nous affirmer qu'elle contient la somme de la création dramatique du XVI^{e} siècle ? Raymond Lebègue révèle son caractère hybride en la nommant « un étrange salmigondis »[123]. Cette spécificité se manifeste dans le choix de la langue : le moyen français et l'italien apparaissent aux côtés de plusieurs dialectes comme le picard, le provençal et le

[121] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 127.
[122] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 191 : « Nous ignorons l'année de la représentation de cette pièce jouée probablement à Autun après la tragédie de *Sichem Ravisseur*, laquelle est aussi de François Perrin ».
[123] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 130.

piémontais[124]. C'est notamment pour cette raison que Donald Perret la désigne à juste titre comme « a semiotic tower of Babel »[125] et que Barbara C. Bowen la considère comme une « farce en patois »[126]. Les intentions de l'auteur paraissent d'ailleurs claires dans son prologue lorsqu'il affirme ne pas vouloir représenter « de sainct ny de miracle », mais plutôt un « ioyeux et beau spectacle »[127]. Il résume ensuite les éléments principaux de sa comédie qui se rapportent majoritairement à la tromperie.

Reprenant l'octosyllabe de la pièce médiévale, cette comédie met également en scène des personnages et des situations farcesques : deux anciens soldats, Bravache et Ripaille, dupent à deux reprises Jaqueline. Subissant le courroux et les coups de son mari, elle décide de se venger en prenant un amant italien. Comme le souligne Barbara C. Bowen, l'intrigue de *La Tasse* est particulière car, si elle est principalement d'inspiration farcesque, elle côtoie aussi la littérature italienne :

> Ce qui est plus intéressant pour notre enquête, c'est que l'action de la pièce combine tant bien que mal deux intrigues différentes ; l'une de farce, les friponneries des deux chenapans et la vengeance de Jacqueline sur son mari ; l'autre italienne, les amours de Jacqueline et de Laure (« amoureux italien ») et la substitution d'une femme pour un homme, pour tromper Jerosme.[128]

L'analyse de Donald Perret rejoint cette idée car il révèle lui aussi le côté hybride de la pièce, en montrant à la fois l'influence médiévale, mais aussi la « dette » de l'auteur aux *Comptes du monde aventureux* : « the debt to the French Medieval tradition (themes, character names, beatings and *tromperies*) is large »[129]. Bernadette Rey-Flaud souligne également la possible parenté entre cette comédie et une nouvelle italienne de Masuccio[130].

Même si ces autres influences sont manifestes, il n'en reste pas moins que la tradition farcesque est la plus importante, si bien que Claude Bonet reprend des thèmes de la nouvelle italienne pour les transposer dans l'univers de la farce. Barbara C. Bowen défend en effet l'idée que cette comédie de fin de siècle remet au goût du jour la farce à un moment où elle

---

[124] Selon Robert Garapon, l'auteur n'aurait pas voulu créer du comique, mais plutôt étendre son œuvre à un public plus large. Cf. R. GARAPON, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1957, p. 127-128.

[125] D. PERRET, *Old Comedy in the French Renaissance 1576-1620*, Genève, Droz, 1992 (*Histoire des idées et critique littéraire*, 310), p. 83. Charles Mazouer parle de « comédie polyglotte » : cf. Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, p. 359.

[126] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 136.

[127] Claude BONET, *La Tasse*, dans *Recueil de pièces rares et facétieuses, anciennes et modernes, en vers et en prose : remises en lumière pour l'esbattement des Pantagruelistes, avec le concours d'un bibliophile*, éd. Ch. BRUNET, t. 3, Paris, Hachette BNF, 1872, p. 1-161, ici p. 1.

[128] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 136.

[129] D. PERRET, *Old Comedy in the French Renaissance 1576-1620*, p. 86. Dans son ouvrage, il consacre tout le chapitre III à l'analyse de cette pièce. Cf. *ibid.*, p. 83-103.

[130] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 71.

commençait à disparaître des tréteaux : « Des sept pièces de ce groupe, à l'exception de *Gillette*, c'est celle qui lui doit le plus, qui est la plus riche en détails farcesques, thèmes, noms de personnages, intrigues et querelles »[131]. Certains critiques voient pourtant d'un mauvais œil cette pièce, ne parvenant pas à dire s'il s'agit d'une farce ou d'une comédie. À nos yeux, la dénomination d' « homme de la Renaissance » revient également au mystérieux Claude Bonet : même si les influences se mêlent d'une façon peu commune avec la présence des dialectes, cette comédie peut être considérée comme la somme de toute une tradition théâtrale qui a traversé le XVI^e^ siècle. S'il est difficile de la qualifier de « comédie régulière », elle reste une comédie humaniste qui méritait d'être enfin étudiée à part entière.

Afin d'éclairer les liens entre les corpus médiéval et humaniste, notre étude s'organise autour d'un plan thématique. Nous analyserons les types de personnages, mais également les situations dramatiques et quelques expressions langagières. Il nous a semblé essentiel d'orienter notre recherche autour de quatre thématiques qui permettaient à la fois de mettre en avant la tradition médiévale, mais également de mesurer les apports des dramaturges du XVI^e^ siècle. Afin de montrer toutes les facettes des types de personnages, nous ne les avons pas étudiés sous l'angle d'une seule thématique. Il était en effet plus pertinent de révéler au fur et à mesure leurs caractéristiques propres.

La sexualité est le motif qui revenait le plus régulièrement dans notre lecture des corpus médiéval et humaniste. Nous nous sommes ainsi interrogée sur ses différentes manifestations et nous avons constaté que de nombreux personnages dans les comédies participaient encore à cette « quête des plaisirs ». Après avoir différencié les personnages qui contribuaient à cette quête, de ceux qui étaient directement acteurs, nous avons vu que la tradition médiévale était présente à plusieurs niveaux. Outre la grivoiserie, la courtoisie a pu être relevée dans les discours des amoureux, surtout des jeunes premiers. Notre réflexion s'est attachée à montrer comment ce double héritage avait permis aux dramaturges du XVI^e^ siècle de brosser des portraits plus complexes de ces personnages. Il a été également intéressant de retrouver des personnages directement hérités de la littérature médiévale, comme la femme mariée infidèle, la chambrière et le religieux. Nous avons aussi consacré une étude à l'entremetteuse, au valet et au vieillard amoureux, dont les portraits résultent souvent de plusieurs sources d'inspiration. C'est à travers cette thématique que nous avons pu observer la reprise de certaines expressions

[131] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 138. Cf. aussi, E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 401-402 : « C'est en effet une vraie farce de carnaval par le ton et par toute l'allure, et aussi par la verve ».

proverbiales. La sexualité implique en effet un vocabulaire imaginé qui lui est propre et, travaillant à partir de textes essentiellement comiques, il a été frappant de relever la verve langagière dont les personnages étaient animés. Dans un siècle qui prône une langue plus lettrée, la présence de ces locutions proverbiales a retenu toute notre attention. Nous avons également pris en compte la mise en garde de Barbara C. Bowen qui affirmait que certaines locutions étaient entrées dans le langage courant et qu'elles ne constituaient pas forcément la preuve d'une filiation avec le Moyen Âge. Nous nous sommes donc intéressée aux expressions populaires afin de voir comment elles participaient au comique du personnage.

La naïveté et la ruse, deux thématiques liées ensemble, étaient également représentées dans les comédies humanistes. Nous avons préféré les étudier séparément afin d'expliquer au mieux la filiation entre nos deux corpus. Ce choix nous a permis de traiter à la fois des types de personnage propres à chaque thématique, mais aussi des procédés dramatiques. Pour la naïveté, nous avons principalement analysé les héritiers de la littérature médiévale comme le valet badin, le mari cocu, mais aussi le soldat fanfaron. Nous avons tenu également à consacrer une étude aux jeunes premiers et aux parents bien représentés dans notre corpus. Là encore, il a été plaisant de retrouver des motifs médiévaux. Quant à la thématique de la ruse, elle a été plus largement développée afin de montrer comment certains personnages se plaisent à duper. Nous avons donc organisé notre étude autour de leurs motivations afin de mettre en lumière les différents procédés, tels que le déguisement ou le « trompeur trompé », qui inscrivait explicitement notre corpus dans l'héritage médiéval.

Enfin, la thématique de l'argent nous a permis de comprendre combien la frontière entre les genres comiques et les genres sérieux pouvait être floue. Nous avons pu voir comment les comédies de notre corpus s'inspiraient à la fois des fabliaux, des farces et des nouvelles, mais aussi des sotties. Cette double tradition nous a poussée à nous interroger sur la place du rire dans les pièces humanistes et à redéfinir le comique. La galerie des personnages est encore diversifiée, allant du marchand vénal à l'avocat corrompu. Nous avons donc cherché à comprendre les raisons pour lesquelles les dramaturges accordaient une place aussi importante à l'argent et comment la pensée au XVI^{e} siècle avait pu évoluer à ce sujet.

Liste des abréviations

Corpus médiéval

- *Les Cent Nouvelles nouvelles* : *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. F.-P. SWEETSER.
- *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles* : Nicolas DE TROYES, *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, éd. K. KASPRZYK.
- *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux* : *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, éd. W. NOOMEN, 10 tomes.
- *Recueil de farces (1450-1550)* : *Recueil de farces (1450-1550)*, éd. A. TISSIER, 13 tomes.
- *Le Recueil de Florence* : *Le Recueil de Florence*, éd. J. KOOPMANS.
- *Recueil général des sotties* : *Recueil général des sotties*, éd. E. PICOT, 3 tomes.
- *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles* : *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques*, éd. A. DE MONTAIGLON, 13 tomes.
- *Le Recueil Trepperel* : *Le Recueil Trepperel*, éd. E. DROZ.

Corpus humaniste

- *Contens* : Odet DE TURNEBE, *Les Contens*, éd. Ch. MAZOUER.
- *Corrivaus* : Jean DE LA TAILLE, *Les Corrivaus*, éd. D. L. DRYSDALL.
- *Esbahis* : Jacques GREVIN, *Les Esbahis*, éd. É. LAPEYRE.
- *Escoliers* : François PERRIN, *Les Escoliers*, dans *Le théâtre français au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, éd. É. FOURNIER.
- *Eugène* : Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. L. ZILLI.
- *Néapolitaines* : François D'AMBOISE, *Les Néapolitaines*, éd. H. SPIEGEL.
- *Reconnue* : Rémy BELLEAU, *La Reconnue*, éd. J. BRAYBROOK.
- *Tasse* : Claude BONET, *La Tasse*, dans *Recueil de pièces rares et facétieuses, anciennes et modernes, en vers et en prose : remises en lumière pour l'esbattement des Pantagruelistes, avec le concours d'un bibliophile*, éd. Ch. BRUNET, t. 3.
- *Trésorière* : Jacques GREVIN, *La Trésorière*, éd. É. LAPEYRE.

Partie I : La recherche du plaisir

En constante évolution et omniprésente dans les sociétés, la sexualité ne cesse d'interroger les rapports entre les hommes[132]. Pouvant être comparée au dieu antique Protée, elle prend des formes différentes et évolue au gré des pensées[133]. Mesurant l'importance du culte voué au corps, l'art antique exalte à la fois une certaine forme de sensualité, à l'image de la déesse de l'amour, mais également une sexualité débridée, incarnée par le dieu Priape et les fêtes en l'honneur de Dionysos. La littérature de cette époque est pourtant plus discrète, notamment avec le théâtre qui met davantage en avant les tribulations des personnages avec une quête amoureuse. La sexualité est donc peu présente sur scène car on préfère en parler plutôt que de la représenter. C'est là l'une des évolutions majeures du Moyen Âge : oser décrire avec précision le corps en lui-même et ses parties. Cette démarche peut être perçue comme réaliste, mais aussi comme triviale de la part des auteurs médiévaux. Ces derniers n'hésitent pas à employer un lexique truculent pour dépeindre des situations où la sexualité tient un rôle important[134]. Ce pan de la littérature médiévale a été vivement critiqué par les siècles postérieurs[135], préférant une certaine pudeur à l'exaltation du bas corporel[136]. La sexualité est

[132] Comme le rappelle Robert Muchembled, « Rien n'est sexe, a longtemps décrété la pensée occidentale normative (…) ». Cf. R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 (*Points, série Histoire*, H 393), p. 37. Michel Foucault bâtit sa réflexion en prenant le contre-pied de cette idée. Notons cependant que son étude ne commence qu'à partir du XVIII^e siècle. Cf. M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2012 (1re éd., 1994-1997) (*Collection Tel*), surtout p. 49-50 et p. 103.

[133] Nous renvoyons à nouveau à l'étude générale et complète de Robert Muchembled, déjà citée, mais également à celle de Michel Foucault. Cf. R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours.* Cf. également, M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, t. 2, *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 2012 (1re éd., 1994-1997) (*Collection Tel*).

[134] Per Nykrog précise que la représentation de l'érotisme dans les fabliaux est volontaire. Cf. P. NYKROG, *Les fabliaux*, Genève, Droz, 1973 (*Publications romanes et françaises*, 123), p. 216 : « Voilà le caractère de l'obscénité dans les fabliaux : elle veut choquer en faisant ouvertement infraction à la décence. C'est de la franche et naïve pornographie ». Selon Pierre Voltz, tout ce qui a trait à la sexualité fait partie intégrante de la farce médiévale. Cf. P. VOLTZ, *La Comédie*, p. 21 : « Le premier et principal thème de la farce est *la comédie du désir amoureux*. Violent, brutal, impérieux, il conduit les êtres à l'objet qu'ils recherchent sans le détour d'aucune dissimulation ; la naissance du désir, sa poursuite et sa réalisation se déroulent sur un rythme accéléré, caractéristique de la conception symbolique du théâtre médiéval ».

[135] C'est là l'une des causes du « désamour » des œuvres médiévales par les auteurs humanistes, comme nous l'avons souligné dans notre introduction. Cf. *supra*, p. 13.

[136] L'avis de l'Église est également important d'un point de vue historique et social. Le plaisir est en effet largement condamné, étant perçu comme une forme de dépravation. Cf. entre autres les propos de Jacques Rossiaud sur les périodes qui nous intéressent : J. ROSSIAUD, *Amours vénales. La prostitution en Occident – XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 2010 (*Collection historique*), p. 56 : « Deux mots des origines : comme on le sait, en matière de morale

ainsi représentée dans les œuvres médiévales mais de différentes manières. La veine courtoise propre à cette époque met en avant un érotisme particulier, comme le précise Johan Huizinga :

> C'est dans l'amour courtois que, pour la première fois, le désir insatisfait devient le thème essentiel. Ainsi se trouva créé un idéal érotique capable d'absorber des aspirations éthiques de toute nature, sans renoncer pour cela à sa connexion avec l'amour sensuel. C'est de celui-ci qu'était sorti le culte de la femme, culte qui renonçait à tout espoir de récompense. L'amour devint le champ où fleurirent toutes les perfections esthétiques et morales.[137]

S'illustrant surtout dans la poésie et le romanesque, l'amour courtois est constitué de règles où les rôles des amants sont clairement définis[138]. Le personnage masculin devient le chevalier de son amante, louant ses mérites et la considérant comme supérieure. Pour s'accomplir en tant que tel, il doit honorer sa dame et s'en montrer digne en mettant en œuvre des valeurs comme la fidélité, la constance, la discrétion et la largesse. De prime abord, la veine courtoise semble s'opposer à la veine grivoise qui, quant à elle, est plus conforme à la réalité en parlant du bas corporel[139]. Peut-on pour autant voir une scission nette entre ces deux veines ?[140] À l'image des troubadours, même si la poésie amoureuse du XII^{e} siècle développe surtout l'effusion des sentiments pour une femme, il n'en reste pas moins que la sensualité est également présente avec la description du corps :

> Mais sont-ce bien les qualités spirituelles et les vertus morales de la dame qui éveillent la *fin'amors* dans le cœur du troubadour ? Est-ce sa beauté d'âme, avant tout, qui lui inspire son désir et son chant ? Non pas. L'amour naît de la contemplation du corps de la dame, de la blancheur éclatante de sa peau, de la douceur troublante de son regard, etc. Le troubadour ne fait que très rarement mention des qualités morales de la dame aimée.[141]

Certes, les faits sont énoncés différemment, en se voulant moins explicites et moins licencieux, mais l'érotisme est tout de même manifeste. La description du corps prend alors toute son importance et ce sont les métaphores et les lexiques utilisés qui permettent à la littérature

---

sexuelle, l'Église a beaucoup emprunté, mais elle a intégré les concepts hérités des Anciens dans une véritable anthropologie définissant la place du sexe dans l'œuvre divine, et le rôle des relations sexuelles au sein de la vie chrétienne. La sexualisation est présentée comme une conséquence de la chute, et le corps n'est admis que spiritualisé (…). De là procède un enseignement du dégoût de la chair et de ses passions, incluses dans le champ du pathologique. Le sexe est devenu antagoniste du sacré ».

[137] J. HUIZINGA, *L'Automne du Moyen Âge*, trad. J. BASTIN, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002 (*Petite Bibliothèque Payot*, 6), p. 169.

[138] L'œuvre majeure d'André le Chapelain définit clairement les règles courtoises mises en œuvre dans la littérature médiévale : cf. André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, éd. et trad. Cl. BURIDANT, Paris, Klincksieck, 1974 (*Bibliothèque française et romane – Initiation textes et documents*, 9).

[139] À propos des fabliaux, Marie-Thérèse Lorcin rappelle que « tous les besoins du corps sont légitimes ». Cf. M.-Th. LORCIN, « Le corps a ses raisons dans les fabliaux. Corps féminin, corps masculin, corps de vilain », *Le Moyen Âge*, 3-4, 1984, p. 433-453.

[140] Présentant les différents traitements de l'amour au Moyen Âge, l'ouvrage de Bernard Ribémont est très éclairant : cf. B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2007 (*50 questions*, 36). Cf. également, l'ouvrage d'Arnaud de La Croix qui définit la « fin'amor » puis la « sexualité populaire » : A. DE LA CROIX, *L'érotisme au Moyen Âge. Le corps, le désir, l'amour*, Paris, Éditions Tallandier, 2013 (1re éd., 1999) (*TEXTO. Le goût de l'histoire*).

[141] M. LAZAR, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^{e} siècle*, Paris, Klincksieck, 1964 (*Bibliothèque française et romane, série C : études littéraires*, VIII), p. 64.

courtoise et à la littérature grivoise de traiter du plaisir de manière différente[142]. Même si ces deux pans ne sont pas antonymiques, nous pouvons relever des différences : la veine courtoise met également en scène une relation adultère, mais elle est perçue de manière moins négative, insistant davantage sur des sentiments amoureux sincères que sur le désir charnel. Dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, ainsi que dans *Tristan et Iseut* par exemple, ce sont bel et bien les amants qui sont mis à l'honneur et nous oublions bien souvent qu'il s'agit d'une relation extraconjugale.

En revanche, la vision de la veine grivoise est plus ambiguë. Dans les fabliaux comme dans les farces, l'adultère est un élément inhérent à l'intrigue[143] et c'est majoritairement la femme qui est infidèle[144]. Selon les textes, cette dernière est soit critiquée pour ses méfaits, soit comprise. Dans le premier cas, son infidélité est découverte et elle subit le courroux de son mari ou, du moins, est dupée à son tour. Dans le deuxième cas, l'auteur brosse un portrait tellement péjoratif du mari qu'il finit par justifier la recherche de plaisir de la femme mariée hors mariage[145]. Les situations présentées dans les fabliaux et les farces relèvent donc d'un certain réalisme car, comme le rappelle Jean Gaudemet, « les relations hors mariage sont fréquentes » à cette époque[146]. Ces textes peuvent-ils pour autant être considérés comme des miroirs fidèles

[142] Sur la représentation de la sexualité dans la farce, cf. par exemple, A. TISSIER, « Évocation 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*, dir. M. CHIABÒ, F. DOGLIO et M. MAYMONE, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1984, p. 521-547.

[143] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 14-15 : « La masse la plus importante, et peut-être la plus homogène, de contes est constituée par des histoires d'adultère. Sur un nombre approximatif de 130 fabliaux, on observe qu'une bonne quarantaine de textes présentent une situation triangulaire, comme on dit, où interviennent le mari, la femme et l'amant de cette dernière ».

[144] Sur l'érotisme des fabliaux, cf. *Histoire de la virilité*, dir. G. VIGARELLO, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, 2011 (*L'univers historique*, H 501), p. 158 : « Pour le contenu, il est constitué d'un ensemble d'histoires dont les thèmes sont l'avidité sexuelle de la femelle et les ruses qu'elle emploie pour parvenir à ses fins. Maris trompés dès qu'ils tournent le dos, substitution nocturne dans le lit conjugal, jeunes filles découvrant les plaisirs du sexe avec naïveté, puis avec enthousiasme, voilà les sujets traités avec un réalisme systématique ».

[145] Jean-Claude Aubailly défend cette idée en démontrant que les farces ne condamnent pas les actes des personnages féminins. Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, p. 184-185 : « D'ailleurs, si la farce, dans son rire franc et bonhomme, pardonne à la femme d'être sensuelle, coquette, bavarde et parfois autoritaire, elle est plus sévère à l'égard du mari qui doit être conscient de sa charge de chef de famille. Aussi toute impuissance à remplir cette charge est-elle durement sanctionnée ; on ne pardonne pas au mari de laisser son épouse porter la culotte (…). Toute démission de son rôle comme tout manquement au bon sens sont punis (…). En fait, la farce ne fait pas la satire de la femme dont la nature est reconnue et admise, elle dénonce l'homme qui veut fermer les yeux devant l'évidence (…). Si la femme est un être d'instinct, l'homme a le devoir d'équilibrer le couple par la raison : s'il y renonce, il est fautif et donc objet de risée. C'est là une morale empirique du quotidien et qui diffère de celle du fabliau, plus satirique à l'égard du beau sexe. Pour la farce, "à mauvais mari mauvaise femme" ».

[146] J. GAUDEMET, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, Paris, Cerf, 1987 (*Histoire*), p. 124. Sa démarche étant historique, ses réflexions sont d'autant plus intéressantes pour notre propos. Cf. *ibid.*, p. 286 : « Enfin on ne saurait oublier que la vie quotidienne offrait trop d'exemples du désordre des mœurs. Une grande liberté dans les relations amoureuses, maîtresses ou galants affichés au mépris des lois du mariage, sont monnaie courante dans toutes les classes et dans tous les pays ». Nous renvoyons également aux deux études de Maurice Daumas :

de la réalité ? Les auteurs se plaisent à grossir les traits, provoquant ainsi le rire du public. Dans tous les cas, la création du célèbre triangle amoureux est effective, schéma typique du fabliau et de la farce dont le public se délectait[147]. À ce sujet, Per Nykrog relève une différence majeure entre la courtoisie et la grivoiserie dans le traitement du triangle amoureux :

> Le triangle érotique restera toujours le même, dans toute la littérature européenne jusqu'à nos jours, et il gardera toujours ces deux aspects : romantique ou courtois, et trivial ou réaliste. L'un est celui que voit l'amant, l'autre celui que voit le mari ; la femme est dans une position ambiguë, car tantôt elle jouit des douceurs de sa liaison condamnable, tantôt elle a à faire face aux difficultés que lui fait son grossier de jaloux. Le triangle courtois a ainsi deux visages, l'un pénible, l'autre sublime, et du point de vue littéraire il y a entre eux une différence de *style* : le conte romantique place la femme et l'amant au premier plan, en repoussant le mari à l'arrière-plan comme une menace vague ; le conte comique insiste sur les relations entre le mari et la femme, l'amant étant souvent réduit à l'état d'ombre ou de « ressort » pur.[148]

La veine grivoise se distingue ici de la courtoisie puisqu'elle ne s'attarde pas sur le développement des sentiments amoureux, donnant à la sexualité une place centrale et essentielle[149]. Les personnages des fabliaux et des farces parlent en effet sans vergogne de leurs désirs les plus primaires et notamment des pulsions sexuelles qu'ils souhaitent assouvir. Les scènes de séduction sont donc très brèves car les amants préfèrent s'adonner au plaisir et se satisfaire mutuellement. Se rapprochant de la philosophie hédoniste, ils prônent une forme de liberté dans leurs actes et osent faire part de leurs besoins à leur partenaire. Inutile d'avoir recours à des discours grandiloquents ou implicites, ces personnages font preuve de franchise dans leurs paroles. Ils se plaisent pourtant à utiliser des métaphores grivoises, mais celles-ci ne brouillent pas les pistes. Bien au contraire, elles lèvent le voile sur les envies du locuteur et sont également une source de comique. Notre étude s'attachera donc à montrer comment ces expressions participent au réalisme populaire cher aux œuvres médiévales.

Le triangle amoureux implique également la présence de personnages types. Nous pouvons en effet penser à ceux qui constituent cette relation triangulaire, soit le mari, la femme mariée et l'amant. Ce dernier peut revêtir des identités variées, même si une constante apparaît avec le religieux. Considéré comme l'amant par excellence dans les œuvres médiévales, l'homme d'Église est un personnage incontournable dans les récits et sur les tréteaux. Il représente ainsi à lui seul la quintessence de l'érotisme présent à cette époque. Souvent frustré de ne pas pouvoir accéder au mariage à cause de sa fonction religieuse, il ne cesse de rechercher

---

M. DAUMAS, *Le Mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004 ; *Au bonheur des mâles. Adultère et cocuage à la Renaissance 1400-1650*, Paris, Armand Colin, 2007.

[147] L'ouvrage de Michel Olsen est très éclairant à ce sujet. Cf. M. OLSEN, *Les transformations du triangle érotique*, Copenhague, Universitetsforlaget i København, Akademisk Forlag, 1976.

[148] P. NYKROG, *Les fabliaux*, p. 68-69. Cf. également, *ibid.*, p. 227 : « le fabliau s'occupe du revers du triangle érotique tandis que le conte courtois en envisage l'endroit (…) ».

[149] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 17 : « Nos conteurs ne font presque aucune place à la vie sentimentale. Ils vont tout de suite à ce qui est pour eux l'essentiel : les rapports sexuels ».

la compagnie d'une amante. Peu lui importe si celle-ci est mariée, il saura faire preuve d'ingéniosité pour duper le mari et obtenir ce qu'il désire tant. Le personnel religieux est peu représenté en tant que défenseur de valeurs sacrées, préférant consacrer son temps à la quête des plaisirs. Il apparaît donc dans des situations incongrues où, après avoir persuadé une femme de devenir son amante, il doit bien souvent s'enfuir pour échapper aux représailles du mari. Même si ses actions peuvent être perçues comme blasphématoires, elles ne sont jamais critiquées explicitement, laissant une plus grande place au rire. Le décalage ménagé entre le statut du religieux et son caractère licencieux est en effet une source de comique qui a assuré le succès des farces françaises.

Cependant, comme nous l'avons dit, l'avis est plus tranché sur le mari trompé et la femme infidèle. La confrontation entre ces deux personnages relève pourtant du comique, notamment à travers leur dialogue savoureux en injures, hypocrisie et tromperie. Là encore, les métaphores sexuelles abondent soit du côté de la femme mariée, qui fait part de sa frustration dans ce domaine et de son envie d'y remédier, soit du côté du mari qui tente en vain de vanter ses mérites et de se justifier. Une réconciliation sincère est d'ailleurs peu représentée, les besoins de chaque personnage étant trop différents. Le triangle amoureux subsiste donc dans la plupart des cas, étant présenté comme nécessaire pour favoriser une forme d'équilibre entre les personnages. À ce triangle s'ajoute bien souvent un quatrième composant qui joue le rôle d'adjuvant pour l'amant. Il a en effet besoin de cacher sa relation adultère et compte sur le soutien des serviteurs qui vivent sous le toit de la femme mariée.

Tandis que les fabliaux et les nouvelles mettent en scène la chambrière, les farces s'intéressent au badin. La niaiserie de ce dernier l'empêche bien souvent de jouer le rôle d'adjuvant et le transforme même en opposant lorsqu'il révèle à son maître ce qu'il s'est passé en son absence. *A contrario*, la chambrière est essentielle au bon déroulement de l'intrigue amoureuse et les amants requièrent son aide en conséquence. Si le mari rentre plus tôt que prévu, elle peut en effet détourner son attention et cacher l'amant. Mais elle tient également le rôle de confidente et peut encourager sa maîtresse dans la quête des plaisirs en introduisant un jeune homme dans la maison. Elle ressemble donc à l'entremetteuse, autre type de personnage qui est assimilé à la sexualité par le métier qu'il exerce. Travaillant pour le compte d'un amant, elle permet à la fois la rencontre amoureuse, mais elle est aussi pleine de ressources pour faire taire les craintes du mari. La recherche du plaisir implique donc des situations qui reviennent dans les différentes œuvres médiévales, accompagnées de personnages types. Allant de la sensualité à une sexualité plus affirmée, le traitement du corps au Moyen Âge est particulier.

Les auteurs font preuve de réalisme populaire grâce à un lexique explicite, mais ils déforment également ses traits avec des métaphores savoureuses.

Le corps est-il perçu de la même manière à la Renaissance ? À ce sujet, Madeleine Kern, rappelle que le XVI^e^ siècle porte un regard nouveau sur le corps humain, devenant ainsi un sujet d'étude central, ce qui influe considérablement sur la littérature de l'époque[150]. Outre le romanesque et la littérature d'idées, le théâtre lui accorde une place non négligeable. Les questions liées au corps, à la sensualité et à la sexualité sont représentées dans la comédie humaniste, interrogeant ainsi les rapports entre les personnages. La séduction apparaît en premier comme prémices à l'amour, puis au mariage des jeunes premiers. Sur ce point, les dramaturges s'inspirent des différentes sources mises à leur disposition. Pour traduire les sentiments amoureux des jeunes premiers, l'inspiration provient du Moyen Âge avec la veine courtoise. S'élevant au rang d'amant martyr, ce type de personnage ne cesse de faire part de son amour inconditionnel, célébrant la femme aimée pour son exceptionnelle beauté. Dans ce cas, les images propres à l'art de Pétrarque sont également représentées afin de montrer la force des sentiments. Néanmoins, les dramaturges perpétuent davantage la tradition médiévale sur plusieurs points. Outre cet élan noble amoureux, les jeunes premiers sont également animés par une passion incontrôlable, désirant posséder la jeune femme même si elle est déjà mariée[151]. Les discours qu'ils déclament entrent en décalage avec la veine courtoise, notamment lorsqu'ils parlent explicitement de leurs désirs sexuels[152]. En ce sens, nous pouvons les rapprocher des valets, largement représentés dans notre corpus, qui ne cessent de tenir des propos grivois. Ces derniers voient d'un mauvais œil les règles de l'amour courtois et préfèrent un amour plus « gaillard »[153] et franc. L'héritage médiéval apparaît alors clairement : les métaphores érotiques rivalisent les unes avec les autres, ancrant ainsi les valets dans un réalisme populaire par excellence. Si les jeunes premiers ne font pas toujours preuve de transparence dans leurs discours, les valets sont bien plus francs sur ce point.

---

[150] M. KERN, *Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*, Genève, Éditions Slatkine, 2009 (*Travaux des universités suisses*, 13), p. 7.

[151] Définissant les principes de la comédie au XVI^e^ siècle, Marvin T. Herrick explique le fonctionnement de la passion chez les jeunes premiers. Cf. M. T. HERRICK, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964 (*Illini books*, IB-18), p. 150 : « He loves to excess ; he does everything to excess, and everything he does is aimed at fulfillment of his desire ».

[152] L'étude de Madeleine Lazard est éclairante à ce sujet : cf. M. LAZARD, « Rire et jeu verbal dans la comédie humaniste », *Humoresques. L'Humour d'expression française. Colloque international organisé par CORHUM et l'Université de Paris VIII en 1988*, t. 1, Nice, Z'éditions, 1990, p. 86-90. Cf. également, M. LAZARD, « Du rire théorisé au comique théâtral », *Joyeusement vivre et honnêtement penser. Mélanges offerts à Madeleine Lazard*, dir. M.-M. FRAGONARD et G. SCHRENCK, Paris, Champion, 2000, p. 63-74, surtout p. 69-71.

[153] Nous reviendrons sur ce terme, très représenté au sein de notre corpus, dans notre étude.

La même gaillardise se retrouve d'ailleurs avec d'autres types de personnages. Il est frappant de constater la présence de personnages directement hérités des œuvres médiévales, tels que le religieux, la femme mariée et la chambrière. Madeleine Lazard démontre que la femme mariée est le personnage qui conserve le plus de traits analogues avec les œuvres médiévales :

> C'est à la tradition gauloise que la femme mariée emprunte presque tous ses traits dans la comédie humaniste. L'état conjugal y est justiciable des mêmes railleries satiriques que dans la farce médiévale et dans la comédie antique. Si toutes les pièces témoignent d'un esprit nouveau lorsqu'elles remettent en cause les motifs qui déterminent le mariage, si elles affirment les droits de la nature et de l'amour face aux contraintes sociales et au pouvoir de l'argent, elles donnent du couple constitué une image conventionnelle.[154]

Au sein de notre étude, nous démontrerons ainsi les filiations de ce personnage avec la littérature médiévale, mais également celles du religieux et de la chambrière. Ces derniers perpétuent en effet la tradition du Moyen Âge à la fois par leur caractère et leur langage. Les mêmes situations incongrues sont également mises en scène : la femme mariée porte en effet un grand intérêt à sa quête des plaisirs et, régulièrement insatisfaite de son mari, elle prend un amant[155]. Celui-ci peut revêtir les traits d'un religieux, mais également ceux d'un jeune homme présent dans la pièce. La sensualité et la sexualité sont donc perçues comme importantes dans les comédies humanistes et sont représentées grâce à l'intrigue amoureuse, mais également à travers le langage. Dans leurs discours, ces personnages exaltent une forme d'hédonisme[156], se débarrassant des différents carcans imposés par la société. Conformément à la tradition médiévale, le mariage est dépeint de manière négative, comme le souligne Madeleine Lazard : « Le mariage est violemment mis en accusation dans presque tous les genres médiévaux, fabliau, farce, nouvelle, où cette satire apparaît un thème de prédilection au travers d'innombrables "Miroirs", ou "Ténèbres de mariage" »[157].

La tradition misogyne présente dans la littérature médiévale est-elle pour autant reprise dans les comédies de notre corpus ? Si les actions de certains personnages féminins sont en effet décrites de manière négative et sont parfois condamnables, d'autres sont louées pour leur ingéniosité. Allant plus loin que les œuvres médiévales, les auteurs des comédies humanistes

---

[154] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985 (*Littératures modernes*, 39), p. 120.

[155] Cf. *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 1, éd. et trad. B. FAIVRE, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1997, p. 22 : « En règle générale, l'épouse farcesque est plutôt mécontente de son mari et toujours pour la même raison : il n'en fait pas assez, en tout cas au gré de son épouse ».

[156] Peut-on pour autant affirmer que la notion de bonheur est liée au plaisir dès le XVI^e^ siècle ? Comme le rappelle Robert Mauzi, le concept même de bonheur ne prend réellement de l'importance qu'au XVIII^e^ siècle avec les Lumières. Dans notre propos, nous préférons donc parler d'une forme d'hédonisme. Cf. R. MAUZI, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises du XVIII^e^ siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (*Bibliothèque de « L'Évolution de l'humanité »*, 2).

[157] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 9.

brossent des portraits saisissants, développant ainsi considérablement ce type de personnage. L'entremetteuse est très représentative car les comédies de notre corpus lui offrent un nouveau souffle, avant d'être considérablement renouvelée dans les siècles postérieurs. Notre analyse est donc construite à partir de la typologie des personnages afin de rendre au mieux leurs caractéristiques propres. Nous démontrerons comment ils perpétuent la tradition médiévale à la fois par leurs actions, mais également grâce à leurs discours qui exaltent une plaisante verve langagière.

1. Les métiers liés à l'amour

1.1. L'entremetteuse

L'entremetteuse est l'un des personnages qui est le plus associé à la quête du plaisir. Ses conseils et son expérience sont bien souvent nécessaires pour les jeunes premiers qui comptent sur son aide pour obtenir une entrevue avec leur bien-aimée. Mais il est possible aussi que de jeunes hommes requièrent ses services pour prendre du plaisir en toute discrétion avec une jeune femme qui est sous sa coupe. Outre son rôle d'adjuvante, la maquerelle favorise les amours des amants. Si ceux qui désirent assouvir leur plaisir louent ses mérites, ce type de personnage est également critiqué par l'opinion publique, comme le rappelle Bronislaw Geremek :

> Ce sont celles que l'opinion publique accuse d'être porteuses de la contagion morale, du scandale, de la corruption des mœurs. Si la législation à l'égard des filles de joie fait preuve d'une certaine tolérance, celle qui concerne les entremetteuses (comme celle qui touche les souteneurs) est particulièrement rigoureuse. Un décret qui date du début de 1416 les menace du pilori, du fer rouge et du bannissement ; et ces dispositions juridiques sont suivies de mesures réelles de rétorsion.[158]

Poursuivant la même idée, il démontre comment les actions des entremetteuses sont perçues de manière négative : « Les entremetteuses sont, avant tout, les organisatrices de la débauche »[159]. Malgré cette vision dépréciative, les auteurs se plaisent à mettre en scène ce type de personnage dans leurs œuvres. À ce sujet, Bernard Ribémont souligne sa place dans la littérature médiévale : « L'entremetteuse est un personnage qui, s'il n'est pas omniprésent, occupe cependant une place non négligeable dans la littérature du Moyen Âge »[160]. Joseph de Morawski précise également que l'entremetteuse est très plébiscitée dans le genre théâtral : « La vieille dans le théâtre occupe une place intermédiaire entre la vieille dans les contes et la vieille dans la poésie : elle noue des intrigues et donne des conseils, selon les circonstances »[161]. Il était donc incontournable d'intégrer ce type de personnage au sein de notre étude. De plus, dans les pièces, l'entremetteuse est souvent associée à la ville où elle exerce ses différents métiers. Il s'agit là de la transposition d'une donnée réaliste puisque, comme le souligne Jacques Rossiaud, la ville est un lieu où les activités de l'entremetteuse peuvent s'épanouir : « Toutefois,

---

[158] B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, trad. D. BEAUVOIS, Paris, Flammarion, 1991 (*Champs*, 239), p. 272.

[159] *Ibid.*, p. 273. Cf. également, J. ROSSIAUD, *Amours vénales. La prostitution en Occident – XII^e^-XVI^e^ siècle*, p. 122 : « Car la corruptrice suprême, l'héroïne maléfique du monde de la vénalité est la femme ; la maquerelle tenue, à travers les siècles, pour responsable de la corruption des jeunes filles, du déferlement de la fornication, du déshonneur des épouses et des filles convenables ».

[160] B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, p. 145-146.

[161] Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, éd. J. DE MORAWSKI, Paris, Honoré Champion, 1917, p. 130.

c'est en milieu urbain que la prostitution s'épanouit, revêt des formes complexes et s'institutionnalise »[162]. Il précise d'ailleurs que les entremetteuses vivent dans de « petits *bordelages* privés »[163]. Ces lieux sont en effet présents dans les pièces car c'est là que les hommes en quête de plaisir se rendent.

Au sein de notre corpus, les portraits de deux entremetteuses et d'un maquereau sont brossés : Françoise et Saucisson dans *Les Contens* et Claude dans *Les Esbahis*. D'autres personnages peuvent également tenir ce rôle[164], mais seulement trois sont identifiés en tant que tels. Françoise, nommée « vieille femme », aide Basile, le jeune premier, à convaincre son amante de le recevoir afin d'avoir une entrevue avec elle. Le rôle de Françoise dans le mariage de jeunes filles est aussi manifeste : « Une pauvre pecheresse qui court à la mort le grand galop, et qui a trois pauvres filles à marier sur les bras sans sçavoir où est le premier denier de leur mariage »[165]. Malgré ces différents indices, l'entremetteuse brouille les pistes et cache sa véritable fonction, ce qui renouvelle ce type de personnage. Les caractéristiques de la maquerelle dans la pièce de Jacques Grévin sont plus traditionnelles. Même si elle n'apparaît que deux fois sur scène, Claude affirme en effet davantage son métier[166]. Son rôle n'a pas de réel impact sur l'intrigue puisqu'elle est surtout assimilée à la quête de plaisir. En effet, à l'acte III, scène 2, elle dialogue avec le Gentilhomme qui recherche ses services. Elle organise alors une entrevue avec Agnès, qui a trouvé refuge chez elle. Le jeune homme pourra donc prendre du bon temps avec cette jeune femme grâce à Claude qui a joué le rôle d'intermédiaire.

Avec Saucisson, Odet de Turnèbe a mis en scène un personnage davantage représenté dans le théâtre antique. Les dénominations présentes dès la liste des personnages révèlent cet héritage. Les actions de Saucisson, nommé l' « escornifleur » et le « maquereau », sont à relier au plaisir de la chair et de la nourriture. Comme le rappelle Robert Aulotte, l' « escornifleur » évoque davantage le personnage du parasite que l'on retrouvait dans les comédies latines[167]. Saucisson possède donc des points communs avec l'entremetteuse, mais il se différencie également d'elle par son attitude. Apparaissant trois fois sur scène, ce personnage joue un rôle mineur par rapport à l'intrigue[168]. Il propose notamment à Eustache, l'un des jeunes

---

[162] J. ROSSIAUD, *La Prostitution médiévale*, Paris, Flammarion, 1988, p. 20.
[163] *Ibid.*, p. 23.
[164] Nous étudierons un peu plus bas ces autres types de personnages par souci de clarté dans notre démonstration.
[165] *Contens*, p. 112, l. 161-163.
[166] Cf. *Esbahis* : III, 1 ; III, 2.
[167] Cf. R. AULOTTE, *La Comédie française et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, p. 87 : « Escornifleur, il est l'héritier du *parasitos* de la comédie moyenne du temps de Ménandre et d'un dialogue de Lucien, ainsi que de l'*edax parasitus* de Plaute et de Térence, souvent entremetteur, flatteur et bouffon ». Cf. également, DMF 2020 « escornifleur » : « pillard, voleur ».
[168] Cf. *Contens* : II, 5 ; III, 4 et III, 5.

premiers, de prendre du bon temps avec Alix, une femme mariée. Contrairement à Françoise, Saucisson assume donc son rôle de maquereau en étant plus transparent à ce sujet. Ainsi, même si ces trois personnages de notre corpus favorisent la rencontre entre homme et femme, les circonstances ne sont pas toujours les mêmes. Ici, il est intéressant de voir quelles sont les caractéristiques de ce personnage, mais également comment le plaisir lui est assimilé.

1.1.1. Son évolution de l'Antiquité au XVI^e siècle

Appartenant à une longue tradition littéraire, l'entremetteuse est un personnage populaire par excellence. Malgré son succès dans les différents genres littéraires, peu d'études ont été réalisées à ce jour à son sujet, en comparaison avec d'autres types de personnages[169]. Perçue comme subversive, l'entremetteuse est à la fois appréciée et décriée par les auteurs qui la mettent en scène. Dans l'Antiquité, elle est présente dans les pièces théâtrales et dans la poésie à travers un portrait à charge. Nommée la *lena*, elle est directement associée au *leno*, ce qui la dessert. Ce dernier tient en effet le rôle d'entremetteur, permettant à des hommes d'avoir des relations sexuelles avec des femmes, mais la fonction de marchand d'esclaves lui est également attribuée[170]. Figure sombre, il apparaît notamment dans le *Phormion* de Térence où il se montre intraitable avec les autres personnages[171]. Le *leno* défend peu de valeurs morales, portant davantage son intérêt sur l'argent. Manipulateur à souhait, il profite de la faiblesse des amoureux pour leur soutirer de nombreux biens. Les jeunes hommes requièrent souvent ses services puisque leur bien-aimée est sous son joug. Outre la cupidité, l'ingéniosité est un trait de caractère typique de l'entremetteur. Motivé par l'appât du gain, il est capable de faire preuve de ruse pour obtenir ce qu'il désire. Il ne pense donc jamais aux conséquences de ses actes sur les autres personnages, du moment qu'il s'enrichit à leurs dépens. Dans tous les cas, Térence a

[169] Outre les études que nous convoquerons dans l'ensemble de notre démonstration, nous pouvons dès à présent citer les ouvrages consacrés à ce personnage. Sur ses caractéristiques antiques, cf. Cl. CHARBONNIER, « La courtisane de Plaute à Ovide », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 28, décembre 1969, p. 451-550. Même si Catherine E. Campbell est succincte sur les origines de l'entremetteuse, son étude est très complète pour les comédies humanistes : C. E. CAMPBELL, *The French procuress. Her character in Renaissance comedies*, New York, Peter Lang, 1985 (*American University studies, series II Romance Languages and Literature*, 21). D'une manière plus générale, l'ouvrage de Madeleine Lazard sur les types de personnages au théâtre est très intéressant également : M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*.

[170] Pour plus d'informations sur l'entremetteur d'un point de vue historique, cf. B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV^e et XV^e siècles*, surtout p. 268-269 ; J. ROSSIAUD, *Amours vénales. La prostitution en Occident – XII^e-XVI^e siècles*, notamment p. 119.

[171] TERENCE, *Phormion*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1990 (1re éd., 1947) (*Collection des universités de France*), p. 114-196.

brossé le portrait le plus complet de ce personnage avec Phormion. En restant dans le théâtre, le personnage de l'entremetteur est renouvelé par Machiavel dans *La Mandragola*[172] avec Ligurio, nommé « courtier en mariages ». Équivalent masculin de la courtière en amour très représentée dans le théâtre espagnol et italien, Ligurio possède à la fois les traits caractéristiques du *leno* et du parasite antique[173]. Il s'introduit en effet chez des personnages aisés et les manipule afin de leur soutirer de l'argent. Celui-ci espère alors vivre confortablement sur le compte d'autrui. Enfin, il ne faut pas oublier la dénomination de « maquereau » que nous retrouvons surtout au théâtre.

Même si ces deux personnages participent au portrait typique de l'entremetteur, ils sont en minorité par rapport à l'entremetteuse. Celle-ci est en effet davantage mise en scène, tout en possédant les mêmes traits caractéristiques que son homologue masculin. Malgré quelques nuances, avec notamment les différents noms qui lui sont attribués[174], l'entremetteuse évolue peu à travers les siècles et les genres littéraires. Vieillesse, cupidité, proximité, fausse piété et ruse constituent souvent son portrait. Elle agit pour le compte d'un amant, sa mission étant de l'introduire chez sa bien-aimée et de favoriser leur amour. L'entremetteuse doit tout d'abord se rapprocher de la jeune femme convoitée et, pour y parvenir, elle tient souvent des discours éloquents qui cherchent à apitoyer son interlocutrice sur son sort. Soulignant toujours sa pauvreté et sa vieillesse, elle rappelle également à quel point elle se comporte comme une dévote. Elle incite alors la jeune femme à suivre ses conseils, assurant qu'ils sont empreints d'une grande sagesse. Selon les œuvres, nous assistons donc à une argumentation plus ou moins maîtrisée, qui permet à l'entremetteuse de parvenir à ses fins. Après avoir convaincu la jeune femme de faire de son client son amant, elle peut aussi créer une situation favorable pour qu'ils se rencontrent et s'éclipse dès qu'elle reçoit son dû. Il est rare en effet que la maquerelle opère pour le bonheur d'autrui sans en tirer profit. Elle reste donc une adjuvante essentielle au bon déroulement de l'intrigue. Néanmoins, son portrait peut s'assombrir lorsqu'elle fait passer ses propres intérêts avant ceux des autres, quitte à les faire souffrir. Comme nous l'avons dit, la décision de faire de l'entremetteuse un personnage aimé ou décrié revient à l'auteur.

---

[172] Nicolas MACHIAVEL, *La Mandragola*, éd. et trad. P. LARIVAILLE, Paris, Les Belles Lettres, 2008 (*Bibliothèque italienne*).

[173] Sur les caractéristiques générales du parasite antique, cf. par exemple, M. T. HERRICK, *Comic theory in the sixteenth century*, p. 150 : « The conventional parasite of the New Comedy, as we find him in Plautus, for example, is a penniless loafer whose soul is in his belly, forever scheming for the next meal ».

[174] Outre l'entremetteuse, elle peut être nommée « lena », « moyenneresse », « maquerelle », « courtière en amour », « mezzana », « pinzocchera » ou « ruffiana ». Selon les siècles et le lieu, les dénominations évoluent.

Les actions de la *lena* antique sont souvent perçues de façon négative, comme en atteste Cléérète dans l'*Asinaria* de Plaute[175]. Cette comédie offre un portrait saisissant de ce personnage qui tient les rôles d'entremetteuse et de mère. Cléérète décide en effet de l'avenir de sa fille et espère la marier à l'homme qui possèdera le plus de richesses. Le portrait à charge de la maquerelle est donc encore plus manifeste à cause de son double statut. Cependant, la cupidité et la ruse sont surtout développées, laissant de côté les autres caractéristiques traditionnelles. Ces dernières sont d'ailleurs attribuées aux entremetteuses dépeintes par Ovide dans ses *Amours*[176] et par Properce dans ses *Élégies*[177]. Nous ne savons pas quelle est la part de vérité, mais il semblerait que les deux poètes espéraient se venger d'une entremetteuse qu'ils auraient pu connaître. La vieillesse, la cupidité et la ruse sont à nouveau illustrées dans ces deux textes. Néanmoins, le portrait brossé est différent de celui de l'*Asinaria* puisque Properce et Ovide insistent davantage sur les pouvoirs surnaturels que leur ennemie possèderait.

Dans les textes médiévaux, le terme « moyenneresse » se réfère à ce type de personnage. Toujours représentée au théâtre et en poésie, l'entremetteuse se retrouve également dans le genre romanesque. Joseph de Morawski rappelle à ce sujet que le poème d'*Eracle*[178] pourrait être l'un des premiers textes médiévaux qui la met en scène[179]. Loin de contester l'autonomie de cette œuvre, nous pouvons dire que l'entremetteuse possède les caractéristiques déjà présentes dans l'Antiquité. Néanmoins, il est important de préciser notre propos : certes, les auteurs du Moyen Âge ont perpétué une tradition littéraire, mais ils l'ont considérablement développée dans leurs œuvres. La « moyenneresse » devient en effet un personnage de plus en plus important, comme en témoignent les différents fabliaux qui portent son nom[180]. Sa participation plus active à l'intrigue permet également de donner plus d'épaisseur à son portrait. Les auteurs la présentent encore comme un personnage rusé, mais mettent davantage en avant sa stratégie argumentative. Celle-ci s'étoffe notamment grâce à l'utilisation de paroles religieuses qui ponctuent désormais ses discours. Ce personnage s'appuie en effet sur des textes sacrés afin de persuader autrui. L'hypocrisie religieuse s'ajoute donc à son portrait : l'entremetteuse fait croire qu'elle est pieuse alors qu'elle pousse des jeunes femmes, bien

[175] PLAUTE, *Asinaria*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1952 (1re éd., 1932) (*Collection des universités de France*), p. 84-139.
[176] OVIDE, *Les Amours*, éd. et trad. H. BORNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 2004 (1re éd., 1997) (*Classiques en poche*, 22).
[177] PROPERCE, *Élégies*, éd. et trad. S. VIARRE, Paris, Les Belles Lettres, 2005 (*Collection des universités de France*, 382).
[178] Gautier D'ARRAS, *Eracle*, éd. G. RAYNAUD DE LAGE, Paris, Honoré Champion, 1976 (*Les Classiques français du Moyen Âge*, 102).
[179] Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, p. 105.
[180] Nous pensons par exemple au fabliau *Auberée*. Cf. *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Auberée*, p. 296-312.

souvent mariées, à avoir un amant. Les œuvres médiévales présentent-elles ce personnage comme négatif ? Difficile de trouver une vérité générale ici, puisque certaines entremetteuses agissent pour le bonheur des amants, comme c'est le cas dans *Eracle*. Pourtant, d'autres sont davantage décrites de manière négative à l'image de la Vieille dans *Le Roman de la Rose* qui essaie de manipuler le narrateur[181].

L'avis est plus tranché dans les fabliaux, comme dans *Auberée* où l'entremetteuse aide un jeune homme à obtenir les faveurs de celle qu'il aime. Même si sa ruse ne cesse d'être soulignée, il n'en reste pas moins qu'elle se montre manipulatrice avec la femme mariée et avec son époux afin de satisfaire son client. *Le Libro de buen amor* de Juan Ruiz pose la question de savoir s'il faut ou non juger l'entremetteuse pour ses actions[182]. Le narrateur est ici à la fois fasciné et apeuré par Dame Pie, qui, certes, lui vient en aide dans sa quête amoureuse, mais cause aussi la mort de son amante à la fin. Enfin, l'originalité des œuvres médiévales réside dans le développement d'un personnage particulier qui peut revêtir le rôle d'entremetteuse : la chambrière. Celle-ci est surtout représentée dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*, mais également dans les farces. Possédant les traits caractéristiques de la maquerelle, elle sait se montrer rusée pour servir les amours de sa maîtresse. La chambrière a donc permis de renouveler le personnage de l'entremetteuse en s'adaptant aux goûts de l'époque. Jouant le rôle d'adjuvante, elle fait toujours partie de l'intrigue amoureuse et elle est directement associée à la quête des plaisirs, prenant parfois en compte ses intérêts personnels.

Les comédies espagnoles et italiennes vont en ce sens en mettant encore plus en valeur ce type de personnage. Nous pensons par exemple à *La Celestina* de Fernando de Rojas qui a contribué à son succès dans la littérature européenne[183]. Là encore, le portrait de l'entremetteuse éponyme est péjoratif puisque Célestine possède de nombreux défauts et que ses actions peuvent être critiquées pour leur manque de moralité. Très manipulatrice, elle n'hésite pas à mettre en danger autrui pour servir ses propres intérêts. L'appât du gain est d'ailleurs la cause de sa mort : refusant de partager l'argent obtenu grâce à différents subterfuges, ses valets finissent par l'assassiner afin de se venger d'elle. Outre les traits caractéristiques repris de l'Antiquité, l'œuvre de Fernando de Rojas perpétue également la tradition médiévale, surtout

[181] Guillaume DE LORRIS et Jean DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. A. STRUBEL, Paris, Le Livre de poche, 1992 (*Lettres gothiques*).
[182] Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, éd. A. BLECUA, Madrid, Cátedra, 1992 (*Letras hispánicas*, 70). Traduction utilisée : Juan RUIZ, *Livre de Bon Amour*, trad. M. GARCIA, Paris, Éditions Stock, 1995 (*Moyen Âge*).
[183] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, éd. P.-E. RUSSELL, Madrid, Castalia, 2008 (1re éd., 2001) (*Clásicos Castalia*, 191). Traduction utilisée : Fernando DE ROJAS, *La Célestine*, trad. A. SCHULMAN, Paris, Fayard, 2009. Sur le succès de l'œuvre en elle-même, cf. par exemple, C. HEUSCH, *L'invention de Rojas : La Célestine*, Paris, PUF CNED, 2008 (*CNED-PUF Série Espagnol*).

du point de vue de la religion. Le détournement des paroles sacrées est en effet un stratagème qui permet à l'entremetteuse de convaincre une jeune femme de recevoir son amant chez elle. Cette démarche peut paraître choquante puisque la maquerelle compte souvent sur la naïveté de son interlocutrice afin de la duper plus aisément. *La Lena* de l'Arioste[184], *La Raphaëlle* de Piccolomini[185], ainsi que deux dialogues apparentés au théâtre de L'Arétin, *La Cortigiana*[186] et *Ragionamenti*[187], mettent également en œuvre cette caractéristique. Si *La Lena* et *La Cortigiana* présentent davantage une entremetteuse en action, les deux autres pièces mettent surtout l'accent sur son éloquence. Raphaëlle et Nanna étayent d'ailleurs leur argumentation grâce à la religion, rendant ainsi leurs idées irréfutables. Dans ces œuvres, la jeune femme ne peut être que déconcertée et ne se rend jamais compte qu'elle a été dupée par celle qu'elle admire. Elle abandonne ainsi les principes moraux dont elle était animée avant de dialoguer avec l'entremetteuse. Les comédies et les dialogues italiens brossent ainsi un portrait peu flatteur de ce personnage, tout en le nuançant car ils insistent sur la stratégie argumentative des entremetteuses. Dans tous les cas, la courtière en amour est encore vivante dans le théâtre italien au XVI^{e} siècle.

Pouvons-nous formuler les mêmes remarques pour le théâtre humaniste en France ? Comme nous l'avons vu, quelques entremetteuses composent notre corpus et nous la retrouvons aussi dans les comédies de Larivey[188]. Néanmoins, d'autres personnages peuvent exercer la fonction d'entremetteuse, à l'image des chambrières par exemple. Cet aspect est une preuve de l'héritage médiéval puisque les œuvres romanesques et théâtrales ont rendu ce type de personnage très populaire à cette époque. Dans notre démonstration, nous étudierons à part la chambrière afin de mieux mettre en avant les liens entre les œuvres médiévales et celles de notre corpus. Concentrons-nous d'abord sur les entremetteuses des comédies humanistes qui possèdent des traits de caractère traditionnels, tout en démontrant comment les dramaturges s'affranchissent de la tradition.

---

[184] L'ARIOSTE, *La Lena ou l'entremetteuse*, éd. C. BERGER et J.-Fr. LATTARICO, Paris, ALLIA, 1999.
[185] Alessandro PICCOLOMINI, *La Raphaëlle*, éd. et trad. M. BLANC SANCHEZ, Grenoble, ELLUG, 2000 (*Paroles d'ailleurs*).
[186] L'ARETIN, *La Cortigiana*, éd. et trad. P. LARIVAILLE, Paris, Les Belles Lettres, 2005 (*Bibliothèque italienne*, 14).
[187] L'ARETIN, *Ragionamenti*, éd. et trad. P. LARIVAILLE et G. AQUILECCHIA, t. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1998-1999 (*Bibliothèque italienne*).
[188] L'entremetteuse est surtout présente dans *La Vefve*, mais également dans *Le Fidelle* et *Les Tromperies*. Cf. Pierre DE LARIVEY, *La Vefve*, dans ID., *Théâtre complet*, *Les six premières Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, éd. L. ZILLI, t. 1, Paris, Garnier, 2011 (*Bibliothèque du théâtre français*, 3), p. 227-369. Cf. également Pierre DE LARIVEY, *Le Fidelle* et *Les Tromperies*, dans ID. *Théâtre complet, Trois Comedies des six dernières (La Constance, Le Fidelle, Les Tromperies*), éd. L. ZILLI et C. LOMBI, t. 3, Paris, Garnier, 2019 (*Bibliothèque du théâtre français*, 60), p. 173-458 et p. 461-604.

1.1.2. Un personnage hors norme : Françoise des Contens

Même s'il n'est pas noté explicitement que Françoise est une entremetteuse, ses différentes actions sur scène le démontrent. Nommée « vieille femme » dès la liste des personnages, les serviteurs lui adressent leur respect en l'appelant « Madame » et les jeunes premiers lui attribuent le rang de « Dame ». Lors de ses six apparitions sur scène[189], les caractéristiques typiques de l'entremetteuse sont manifestes. Dès l'acte I, scène 5, nous la retrouvons avec Basile, le jeune premier, qui lui demande d'intervenir en sa faveur pour l'aider dans son entreprise amoureuse. Lors de ses autres apparitions sur scène, Françoise met en effet tout en œuvre pour que le mariage des deux amants puisse se réaliser. Elle contribue ainsi activement au dénouement heureux de la comédie. Néanmoins, le spectateur ne la voit pas agir en tant que telle. C'est là toute la subtilité d'Odet de Turnèbe qui a brossé le portrait d'une vieille femme très rusée et éloquente[190]. En effet, grâce à la parole, Françoise parvient à convaincre Geneviefve de recevoir Basile chez elle. Mais elle réussit également un coup de maître en poussant Eustache, le prétendant choisi par la mère de Geneviefve, à renoncer à la main de la jeune femme. Conformément au rôle traditionnel de l'entremetteuse, Françoise est donc l'un des personnages qui permet de réunir les deux jeunes premiers.

De plus, trois caractéristiques typiques constituent son portrait. Conformément à ce qu'indiquait la liste des personnages, Françoise souligne son âge avancé : « Et pouvez bien penser qu'estant sur le bord de ma fosse, preste de rendre conte à Dieu de ce que j'ay fait en ce monde, ne vous voudrois induire à faire chose qui peust tant soit peu souiller mon ame ou la vostre »[191]. Outre la vieillesse, la dévotion de l'entremetteuse est mise en avant[192]. Dans la littérature médiévale, ce personnage se fait passer pour une grande dévote afin d'attirer la pitié de son auditoire et, ce faisant, espère lui soutirer un peu d'argent. Les entremetteuses sont en effet souvent victimes de la pauvreté et espèrent obtenir un soutien financier. Françoise n'échappe pas à cette dernière caractéristique car elle annonce à Eustache que son hôte la menace de l'arrêter sous prétexte qu'elle lui doit « deux termes »[193]. Après l'avoir aidé, elle n'hésite pas à lui rappeler sa promesse d'argent[194]. Néanmoins, même si le dramaturge a repris

[189] Cf. *Contens* : I, 5 ; I, 7 ; II, 2 ; II, 7 ; V, 1 et V, 3.
[190] L'art oratoire de cette entremetteuse est davantage analysé dans la partie consacrée aux mécanismes de la ruse : cf. *infra*, p. 348-355.
[191] *Contens*, p. 99, l. 470-473.
[192] La religion est bien souvent une feinte et devient donc un stratagème pour l'entremetteuse afin de parvenir à ses fins : cf. *infra*, p. 433-437.
[193] *Contens*, p. 112, l. 166-167.
[194] Même si la cupidité est caractéristique de toute entremetteuse, la situation nous semble ambiguë pour Françoise. Voir notre partie IV sur « Le pouvoir de l'argent » : cf. *infra*, p. 524-525.

des traits caractéristiques pour ce type de personnage, certains points diffèrent. Comme le constate Madeleine Lazard, « Françoise montre une physionomie originale, plus mystérieuse et plus inquiétante »[195]. Odet de Turnèbe s'est donc inspiré des entremetteuses médiévales qui cachent davantage leurs actions que leurs homologues italiennes ou espagnoles.

Dans *Les Contens*, même si tous les traits de caractère énumérés plus haut indiquent que Françoise est bel et bien une entremetteuse, l'auteur laisse planer le doute dès la liste des personnages. Cette pratique est peu commune : bien souvent, les dramaturges la nomment explicitement « entremetteuse », comme le fait l'Arioste avec la *Lena* dès le titre de sa pièce. Contrairement à ses prédécesseurs, Françoise n'évoque pas non plus clairement le métier qu'elle exerce et ce même avec les personnages qu'elle aide. La discrétion devient alors le mot d'ordre. Dès sa première apparition à l'acte I, scène 5, elle exige en effet de Basile qu'il suive ses conseils. Ce dernier doit agir au plus vite mais il doit aussi être discret, car le rôle de Françoise doit rester secret. Elle ne veut pas par exemple être vue en sa compagnie : « Mais qu'il me suyve de loing, afin que personne n'entre en soupçon »[196]. Elle va d'ailleurs réitérer cette demande auprès de Basile à l'acte II, scène 7 : « Retirez-vous doncques de peur que quelcun ne vous voye parler à moy »[197]. Le lecteur ne peut que sourire lorsque Françoise assure à Geneviefve qu'il faut recevoir son amant et ne pas accorder d'importance au regard des autres[198], alors qu'elle y est elle-même très sensible en ne voulant pas être découverte.

Dans toute la pièce, des allusions sur le véritable métier de Françoise sont pourtant présentes. Des allusions qu'il faudrait presque reconstituer comme un puzzle[199]. Dès l'acte I, scène 5, le lecteur se doute par exemple qu'elle n'en est pas à son coup d'essai et qu'elle a déjà arrangé des entrevues avec d'autres amants. Elle assure en effet à Antoine, le valet de Basile, qu'elle sera d'une aide précieuse : « Antoine, je le sçay bien, pour l'avoir desja par plusieurs fois experimenté »[200]. Cette expérience sera donc au cœur de chacun des stratagèmes qu'elle met en place pour parvenir à ses fins. Les autres personnages requièrent d'ailleurs souvent son aide puisqu'ils la considèrent comme une véritable conseillère. Grâce à son expérience, elle

---

[195] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 312. À ce sujet, Madeleine Lazard émet des hypothèses sur la situation sociale de Françoise. Cf. *ibid.*, p. 312 : « Son langage imagé, son recours fréquent aux proverbes, révèlent qu'elle appartient, comme les autres personnages, au milieu bourgeois ».
[196] *Contens*, p. 93, l. 359-360.
[197] *Ibid.*, p. 136, l. 573-574. Voir aussi, *ibid.*, p. 195, l. 100-101 : « Retirons-nous un peu de quartier, de peur qu'elle ne nous voye ».
[198] *Ibid.*, p. 98, l. 442 : « Que vous souciez-vous que dise le peuple ? ».
[199] L'article de Gilbert Schrenck est, à cet égard, intéressant car il formule des hypothèses sur la vie de ce personnage à travers les quelques indices laissés. Cf. G. SCHRENCK, « Les personnages féminins dans les *Contens* d'Odet de Turnèbe », *Amour tragique, amour comique de Bandello à Molière*, dir. M. BERTAUD et A. LABERTIT, Paris, SEDES, 1989, p. 85-97, surtout p. 89-90.
[200] *Ibid.*, p. 91, l. 319-320.

assure qu'elle peut guider chacun sur la bonne voie : « Et on ne sçauroit trop apprendre, principalement des vieilles gens, qui, pour avoir longtemps vescu, sont plus fines et ont plus d'experience que les jeunes barbes »[201].

En outre, c'est avec Eustache que l'entremetteuse est la plus sincère sur l'origine même de son métier et c'est à lui qu'elle donne le plus d'informations. À l'acte II, scène 2, elle explique en effet que sa profession ne l'aide en rien financièrement et qu'elle ne l'empêche pas d'être pauvre[202]. Antoine est le dernier personnage à fournir des détails supplémentaires sur la vie mystérieuse de l'entremetteuse : « J'ay esté en son logis, où j'ay trouvé une petite fille qui m'a dit qu'elle estoit allée ouïr le salut au Saint-Esprit »[203]. Cette allusion complète celle que Françoise faisait à Eustache : cette « petite fille » est sûrement l'une des filles à marier dont parlait l'entremetteuse. Néanmoins, le lecteur n'en aura pas la confirmation, le dramaturge conservant une grande part de mystère pour ce personnage. Comme les autres protagonistes de la pièce, le spectateur se doute des réelles fonctions de l'entremetteuse mais il n'en saura pas plus à cause de la prudence de Françoise[204].

Le secret sur son véritable métier paraît pourtant difficile à garder car elle est très proche des personnes qu'elle manipule. Mais ce risque ne la met pas en position de faiblesse. Bien au contraire, elle a une plus grande marge de manœuvre pour influencer autrui. Selon Joseph de Morawski, cette donnée essentielle se retrouve d'ordinaire dans le jeu de l'entremetteuse médiévale : « Généralement, elle se trouve dans un lien de parenté, d'amitié ou dans une relation quelconque avec celle qui forme l'objet de ses intrigues »[205]. Françoise perpétue cette tradition car, à l'acte I, scène 5, nous apprenons qu'elle connaît Geneviefve depuis « le berceau »[206]. Elle se trouve également très proche de la mère de cette dernière, Louyse, puisqu'elle est la seule à connaître la raison de son dédain pour Basile ; « mais motus »[207], elle n'en dira pas plus. Ce rapport intime transparaît lors de son entrevue avec Geneviefve, où Françoise ne cesse de lui rappeler leur relation privilégiée. Utilisant le groupe nominal « m'amie »[208] à plusieurs reprises, l'entremetteuse se montre attentionnée afin d'attendrir son interlocutrice. Lorsque Françoise

[201] *Ibid.*, p. 99, l. 462-465.
[202] Cf. *ibid.*, p. 112, l. 161-163 : « Une pauvre pecheresse qui court à la mort le grand galop, et qui a trois pauvres filles à marier sur les bras sans sçavoir où est le premier denier de leur mariage ». Voir aussi, *ibid.*, p. 112, l. 165-167 : « Cela est bien vray, mais ce qui me fasche le plus c'est mon hoste, lequel me menaçoit encores hier de m'envoyer un sergent pour deux termes que je luy dois ».
[203] *Ibid.*, p. 191, l. 3-5.
[204] Le spectateur a donc accès aux mêmes informations que les autres personnages de la comédie en ayant le même le point de vue. À ce sujet, cf. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, t. 2, Paris, Belin, 1996 (*Belin sup.*), p. 253-273.
[205] Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, p. 136.
[206] *Contens*, p. 91, l. 316.
[207] *Ibid.*, p. 93, l. 349.
[208] *Ibid.*, p. 95, l. 395.

doit persuader un autre personnage, elle ne cesse en effet de souligner sa proximité avec la famille de la jeune femme. À l'acte II, scène 2, elle rappelle en effet à Eustache qu'elle connaît les détails de la vie de Louyse et de sa fille. Au début de son argumentation, elle lui assure donc qu'il peut lui faire confiance, car elle est omnisciente : « S'il en estoit quelque chose, je le sçaurois »[209]. Il en est de même de sa relation avec Louyse puisque, comme elle se plaît à le dire, elle « hante privement »[210] sa maison. Face à Eustache, Françoise met en avant l'emprise qu'elle a sur les deux jeunes femmes et, de surcroît, le rôle capital qu'elle peut jouer dans la prise de décision pour le mariage[211].

À l'acte V, scène 1, Françoise démontre aussi son adresse pour ce qui est de s'immiscer dans la vie privée d'autrui. Elle prouve en effet à Basile et à Antoine qu'elle sait se renseigner là où il le faut. Elle connaît beaucoup de choses car elle parvient à rentrer dans les foyers : « Ainsi que peu après j'ay sceu de Geneviefve, qui, m'ayant tirée à part, m'a tout conté, et qui plus est m'a dit que vous l'aviez espousée »[212]. L'entremetteuse a donc réussi à obtenir la confiance des deux amants. Si certains personnages se confient aisément à elle, il n'en reste pas moins que Françoise est capable également de s'inviter dans la conversation de ceux qui ne requièrent pourtant pas son aide. À l'acte V, scène 1, elle raconte par exemple à Basile qu'elle a essayé de le « mettre sur les rancs » auprès de Louyse[213]. Elle l'a proposé en effet comme futur mari pour Geneviefve, se comportant tel un membre de la famille. Cependant, elle avoue avec amertume avoir échoué à partir du moment où elle a compris que le nouveau prétendant était Rodomont. De plus, si Françoise n'est pas conviée dans une maison pour y entendre ses secrets, elle est capable de trouver un autre moyen, comme l'atteste son monologue au début de l'acte II, scène 7. Le spectateur découvre en effet que celle-ci a écouté aux portes discrètement : « Car depuis que j'ay laissé Eustache, j'ay espié l'heure que Girard sortiroit de chez Louyse, et aussitost que je l'ay veu sortir, je suis venue tout bellement escouter à la porte ce que l'on disoit »[214].

Rappelons également qu'elle ne met pas non plus tout en œuvre pour entrer dans les foyers car ce sont les protagonistes qui l'y invitent. Elle attire en effet la sympathie des autres personnages qui sont loin d'imaginer son impact dans l'intrigue. À l'acte II, scène 2, Louyse

[209] *Ibid.*, p. 113, l. 183.
[210] *Ibid.*, p. 114, l. 191.
[211] *Ibid.*, p. 114, l. 191-194 : « Monsieur, vous sçavez comme je hante privement chez Madame Louyse, et qu'elle me communique tous ses affaires, de telle façon qu'elle ne tourneroit pas un œuf, par maniere de dire, sans m'en demander conseil ». Voir aussi, *ibid.*, p. 114, l. 194-195 : « Vous pouvez penser que sa fille n'en fait pas moins, et que je suis comme la tresoriere de ses menus affaires ».
[212] *Ibid.*, p. 193, l. 49-51.
[213] *Ibid.*, p. 194, l. 58.
[214] *Ibid.*, p. 131, l. 481-484.

est l'une des premières à reconnaître qu'elle est très proche d'elle : « Ma commere, je sçay bien que Basile est de vos bons amis et voisins, et à cause du voysinage il n'est pas qu'il ne vous ayt communiqué de ces affaires, d'autant mesmes qu'il vous voit hanter avec nous assez privement de vostre grace »[215]. Cette réplique est intéressante puisqu'elle montre que Françoise joue sur les deux plans : elle est proche de Louyse et de Geneviefve, mais également de Basile. Pourtant, Louyse est naïve car elle ne remet jamais en cause son amie. À l'acte V, scène 6, c'est elle qui convie Françoise aux noces de sa fille, réclamant sa présence pour fêter l'heureux événement : « J'envoyeray querir Eustache et Dame Françoise, afin que la compagnie soit plus complete »[216]. Ses véritables actions restent ainsi secrètes puisque, à part ceux qui ont demandé son aide, les autres personnages ne la soupçonnent nullement d'avoir contribué au mariage des jeunes premiers. Ici, le dramaturge a brossé un portrait plus complexe de l'entremetteuse : c'est tout de même elle qui est à l'origine de l'entrevue des deux amants et de ses conséquences, c'est-à-dire la consommation du mariage avant l'heure. Pourtant, le portrait de Françoise ne contient pas de nombreux défauts. Certes, elle ment et ruse, mais elle n'agit pas pour son propre intérêt en soutirant de l'argent aux deux amants. Bien au contraire, elle semble sincère lorsqu'elle se soucie de leur sort. Comme le souligne Madeleine Lazard, Odet de Turnèbe a donc mis en scène une entremetteuse à plusieurs facettes : « Françoise, qualifiée de "vieille femme", a le même rôle que la *mezzana* ou la *ruffiana* italienne. Mais ce n'est plus une femme marquée par son métier, une entremetteuse professionnelle. Elle s'apparente déjà à la dame d'intrigue des comédies du XVII^e^ siècle »[217]. Françoise peut ainsi être considérée comme l'entremetteuse la plus aboutie de notre corpus[218]. Le dramaturge a réussi à faire la somme des différentes sources d'inspiration et à apporter des côtés innovants qui ont été, à leur tour, des sources d'inspiration pour les siècles suivants.

[215] *Ibid.*, p. 110, l. 123-126.
[216] *Ibid.*, p. 217, l. 491-492.
[217] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e^ siècle et ses personnages*, p. 298.
[218] Dans son article, Claude Benoit montre toute l'originalité d'Odet de Turnèbe en comparant Françoise et d'autres entremetteuses contemporaines comme Méduse et Gillette de Larivey : « Françoise est la plus moderne des entremetteuses des comédies du XVI^e^ siècle. Supérieure à Méduse et à Gillette par son intelligence et son art de persuader, elle ouvre la voie à la dame d'intrigue qui triomphera dans les comédies du siècle suivant ». Cf. Cl. BENOIT, « Les mille visages de l'entremetteuse dans quelques comédies du XVI^e^ siècle », *Entremetteurs et entremetteuses dans le théâtre de l'Antiquité à nos jours*, dir. C. PIERREVILLE, Lyon, C.E.D.I.C, vol. 28, 2007, p. 164-176, ici p. 176.

1.1.3. Des personnages plus traditionnels : Claude des Esbahis et Saucisson des Contens

Au sein de notre corpus, une autre entremetteuse est présente dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin. Il s'agit de Claude, nommée « maquerelle » dès la liste des personnages. Lors de sa première apparition sur scène, le spectateur la découvre à travers un monologue. Celui-ci s'organise particulièrement autour des plaintes typiques de l'entremetteuse au sujet des difficultés de son métier, et surtout du changement de comportement de ses clients. Claude se remémore alors l'époque où les hommes venaient aisément chez elle pour prendre du plaisir avec d'autres femmes[219]. Elle apparaît donc affaiblie par l'âge et perçoit la réalité avec amertume. Dans son monologue, Claude donne des informations sur l'évolution des mœurs et en profite pour dénoncer les femmes, devenues rusées, qui parviennent elles-mêmes à tromper leur mari, lui faisant ainsi de l'ombre :

> Il n'y a bourgeoise en la ville
> Qui n'ait l'invention subtile,
> Dessous l'ombre d'un cousinage,
> De faire aussi bien son mesnage
> Qu'avecques une maquerelle.[220]

Même s'il est commun qu'une entremetteuse s'apitoie sur son sort, ses plaintes semblent justifiées. En dénonçant les mœurs corrompues de son époque, Claude démontre que le plaisir a une place importante dans la société, mais également que les hommes requièrent moins l'aide des entremetteuses[221].

Lors de sa deuxième et dernière apparition, Claude tient plus clairement le rôle d'entremetteuse. Les plaintes traditionnelles de la maquerelle sont manifestes : elle explique en effet que son métier lui permet à peine de subsister[222]. À ce moment de la pièce, un client se présente chez elle et requiert ses services. Le Gentilhomme vient à sa rencontre car il espère trouver une femme avec qui il pourrait prendre du plaisir. Claude accepte bien évidemment son offre et s'empresse de lui présenter la jeune femme :

> Par ma foy, j'alloy tout expres
> Pour vous trouver, et, n'eust esté
> La faveur que vous ay porté,
> J'eusse desja les dix escus,
> Avec espoir d'en avoir plus
> Pour le tendron.[223]

---

[219] *Esbahis*, p. 141-142, v. 1097-1101.
[220] *Ibid.*, p. 142, v. 1105-1109.
[221] Dans notre partie sur « Les mécanismes de la ruse », nous démontrons comment les personnages féminins peuvent se montrer habiles pour obtenir ce qu'ils désirent, impliquant ainsi une sorte de déclin dans l'action des entremetteuses. Cf. *infra*, p. 376-394.
[222] *Esbahis*, p. 145, v. 1185-1191.
[223] *Ibid.*, p. 147, v. 1220-1225.

Le substantif « tendron »[224] est significatif puisqu'il met en avant la sexualité de la jeune femme dont il est question[225]. L'entremetteuse continue d'ailleurs de vanter ses mérites en soulignant sa beauté :

> Ha, Monsieur, c'est bien la plus belle
> Que vous puissiez voir des deux yeux.
> Mais quoy ? un maintien gratieux,
> Avecques une honnesteté,
> Qui siet tant bien à la beauté
> Que rien plus.[226]

À partir de ces paroles, nous pouvons faire une comparaison entre cette comédie et *Les Contens*. Dès sa première apparition sur scène, à l'acte II, scène 5, Saucisson, le maquereau, interpelle Eustache pour le remercier des mets offerts et lui propose une belle jeune femme en échange. Saucisson se démarque donc du *leno* antique qui, comme nous l'avons dit, profite de l'innocence d'autrui pour lui soutirer de l'argent. Il ne ressemble pas non plus au parasite car il veut se montrer reconnaissant avec Eustache. Cependant, faisant face aux réticences du jeune homme[227], il doit se montrer rassurant et donne quelques précisions sur la situation de la femme qu'il veut lui présenter. Saucisson souhaite établir une relation de confiance avec Eustache en se démarquant des autres maquereaux qu'il a peut-être l'habitude de rencontrer. Revêtant son habit de marchand, il use de paroles hyperboliques afin de convaincre son interlocuteur d'accepter sa proposition : « Avant qu'il soit une heure d'icy, je vous feray voir une autant belle garce que vous en avez veuë de cest an »[228]. Il tente donc de mettre en avant ce qu'il propose à ses clients, comme le faisaient des marchands dans les farces. Nous pensons par exemple aux boniments de la farce *Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier*[229] ou *Le Bateleur*[230]. Dans les deux cas, des personnages vantent les mérites de leurs marchandises et essaient d'attirer les clients en scandant ce qu'ils ont à vendre. La différence entre ces farces et *Les Contens* est que Saucisson n'a pas de concurrent et qu'il parvient finalement à convaincre Eustache.

Notons également une autre différence majeure : contrairement aux marchands dans les farces, Saucisson ne vend pas d'objets mais propose ses services en tant qu'entremetteur autant aux hommes qu'aux femmes. À l'acte III, scène 4, il loue en effet la beauté de l'homme qu'il

[224] Cf. DMF 2020 « tendron » : « jeune fille d'âge tendre ».
[225] Dans *Les Contens*, Saucisson utilise également ce substantif au sein du même contexte. Cf. *Contens*, p. 144, l. 115-116 : « Que vous en semble ? le tendron ne merite-il pas un bon peché ou deux ? ».
[226] *Esbahis*, p. 147, v. 1226-1231.
[227] *Ibid.*, p. 127, l. 421-422 : « Je voy bien que c'est. Pour nous flater tu nous veux produire quelque reste de chanoines ou quelque lampe de convent ».
[228] *Ibid.*, p. 127, l. 419-420.
[229] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier*, p. 201-208.
[230] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Le Bateleur*, p. 257-260.

veut présenter à Alix, mais aussi les prouesses sexuelles qu'il est susceptible d'accomplir[231]. Saucisson prouve ainsi qu'il veut satisfaire les désirs et les exigences de ses clients. C'est sur ce point que nous pouvons le rapprocher de Claude dans *Les Esbahis*. Alors que l'entremetteuse propose une femme au Gentilhomme, celui-ci émet également des réticences[232]. La ressemblance entre Claude et Saucisson est alors frappante car l'entremetteuse connaît bien, elle aussi, la vie de celle qu'elle veut lui présenter[233]. Le Gentilhomme finit par s'intéresser à ses possibles prouesses sexuelles, demandant quelle est sa « bague »[234]. Les deux personnages s'inscrivent ainsi dans un dialogue purement grivois car Claude lui assure que cette femme saura le contenter : « Or allons donc, et je m'asseure / Que vous trouverez la monture / Aussi gaillarde et bien empoinct »[235]. Néanmoins, la seule différence apparente entre Claude et Saucisson est que celle-ci ne fait cette offre que pour l'argent[236]. Elle vit de son métier et n'est motivée que par sa cupidité, contrairement au maquereau.

Saucisson possède-t-il finalement les mêmes caractéristiques traditionnelles que l'entremetteuse ? D'un sens, il peut être rapproché de son homologue féminin dans la pièce. Comme Françoise, il compte lui aussi introduire Alix chez Eustache en l'absence de Girard : « Je vous ay promis de mener ceste dame en vostre maison pendant que vostre pere n'y est pas ? »[237]. Il agit également en secret et, de ce fait, conserve sa bonne réputation. Comme le ferait une entremetteuse, il s'introduit discrètement chez autrui, prouvant ainsi son caractère intrusif[238]. Il doit aussi répondre aux attaques à son encontre et défendre son métier : « Par la vertu sans jurer Dieu, c'est quelque chose de respect ! »[239]. Cependant, contrairement à l'entremetteuse, il ne compte pas cacher la nature de ses activités, ni utiliser des arguments religieux pour l'aider dans ses démarches. En outre, même s'il est lui aussi friand des dictons, l'utilisation de ces derniers sont uniquement une preuve de réalisme populaire[240]. Il n'y a pas recours dans le but de convaincre son auditoire, comme pouvait le faire l'entremetteuse. Finalement, il n'a pas non plus de réel impact sur l'intrigue, ne participant pas à la réunion des

[231] *Contens*, p. 144, l. 107-108 : « Vous verrez un jeune homme aussi gaillard que vous en ayez esprouvé ».
[232] *Esbahis*, p. 147, v. 1231-1232 : « Quelque demourant / De chanoine, cela s'entend ».
[233] *Ibid.*, p. 148-150, v. 1242-1286.
[234] *Ibid.*, p. 150, v. 1288. Nous développons plus loin l'analyse de ce terme : cf. *infra*, p. 112-114.
[235] *Ibid.*, p. 150, v. 1295-1297.
[236] *Ibid.*, p. 147, v. 1223-1225 : « J'eusse desja les dix escus, / Avec espoir d'en avoir plus / Pour le tendron ». Dans notre partie sur « Le pouvoir de l'argent », nous étudions la cupidité des entremetteuses.
[237] *Contens*, p. 144, l. 118-119.
[238] *Ibid.*, p. 146, l. 146-147 : « Mais puisque la porte est ouverte, entrons dedans sans faire tant de ceremonies ».
[239] *Ibid.*, p. 127, l. 423.
[240] Cf. par exemple, *ibid.*, p. 146, l. 144-145 : « On dit vray, le chat une fois eschaudé craint l'eau froide ». Cette expression est par exemple attestée par Antoine Le Roux de Lincy. Cf. A. LE ROUX DE LINCY, *Le livre des proverbes français. Précédé d'un Essai sur la philosophie de Sancho Pança*, Paris, Éditions Hachette, 1996, p. 273 : « chat eschaudez iaue creint ».

jeunes premiers. Il ressemble donc peu à Françoise et il est surtout assimilé à la quête du plaisir. Les mêmes conclusions peuvent être formulées pour Claude dans *Les Esbahis*. Elle est également une marchande des plaisirs mais ses actions sont très limitées. Celle-ci ne se préoccupe pas du sort des jeunes premiers et se contente d'organiser la rencontre entre le Gentilhomme et son amante. Ce personnage ne joue donc pas un rôle important dans l'intrigue, comme Françoise pouvait le faire dans *Les Contens*.

Ainsi, les comédies humanistes développent peu le personnage de l'entremetteuse du point de vue de la quête des plaisirs, mise à part Françoise dont le portrait est le plus saisissant. Au sein de notre étude, nous convoquerons à nouveau ces trois personnages en mettant davantage en avant leurs liens avec la ruse et l'argent. Examinons dès à présent la chambrière, un personnage largement représenté dans notre corpus et dont les actions sont davantage rattachées au plaisir.

1.2. La chambrière

Traditionnellement, les serviteurs sont associés à l'intrigue amoureuse dans les comédies[241]. Jouant le rôle d'adjuvants, ils viennent en aide à leur maître de différentes manières[242]. Étant tout d'abord leur fidèle confident, ils doivent faire face à l'effusion de sentiments, parfois contradictoires, de ceux qu'ils servent. Ils deviennent alors leur conseiller et les soutiennent dans leur quête amoureuse. Au-delà du conseil, les serviteurs peuvent également trouver par eux-mêmes des stratagèmes, prouvant ainsi leur habileté. Ils provoquent donc la rencontre des jeunes premiers et participent activement au dénouement heureux de l'œuvre[243]. Au sein de notre corpus, des différences sont pourtant manifestes entre valet et servante. En ce qui concerne le personnage masculin, les comédies humanistes perpétuent

[241] Même si Jean Emelina s'intéresse à un corpus postérieur au nôtre, son ouvrage sur les valets et les servantes apporte de nombreux éclairages sur ces types de personnages. Il rappelle notamment qu'ils sont en constante évolution. Cf. J. EMELINA, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, CEL-PUG, 1975, notamment p. 16 : « Il importe avant tout de rappeler que la fonction de domestique varie considérablement dans le temps et dans l'espace et selon le milieu envisagé ».

[242] Étienne Souriau les nomme comme des personnages « satellites » et considère qu'ils tiennent principalement le rôle d'adjuvants. Cf. E. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950 (*Bibliothèque d'esthétique*), p. 57 et p. 104.

[243] Cf. *ibid.*, p. 109 : « Très souvent, l'action du serviteur ne se traduit pas de manière continue et spectaculaire. La complicité se manifeste surtout dans un rôle d'agent de renseignements ou d'exécutant, qui facilite les entrevues, prévient les maladresses ou sonde l'adversaire ».

davantage les caractéristiques présentes dans la comédie antique, mais également dans les pièces espagnoles et italiennes. Dès les pièces antiques, il est représenté par l'esclave et sert les intérêts de son maître. Il devient donc un adjuvant essentiel et veille au bon déroulement de l'intrigue.

Ces différentes fonctions apparaissent dans les comédies européennes des XV^e^ et XVI^e^ siècles où le rôle du serviteur prend de plus en plus d'ampleur. Cependant, ce type de personnage n'est pas traité comme tel dans les pièces comiques françaises du Moyen Âge. À cette époque, le rôle du serviteur est généralement tenu par le badin. Celui-ci se retrouve aisément dans les farces françaises et dessert bien souvent les amants. Par sa naïveté excessive, il dénonce par exemple l'infidélité de sa maîtresse auprès de son maître, malgré les tentatives antérieures des amants pour attirer ses faveurs[244]. Pour notre réflexion, nous avons préféré traiter le personnage du serviteur à travers le prisme des différents stratagèmes qu'il met en place pour faire progresser l'intrigue amoureuse. C'est en effet sa ruse qui permet aux jeunes premiers de prendre du bon temps ensemble. La faible influence du Moyen Âge sur les comédies humanistes pour ce type de personnage nous incite à ne pas développer davantage ses caractéristiques qui relèvent d'autres traditions littéraires[245].

A contrario, l'évolution de la servante est plus intéressante pour notre étude. Même si certaines œuvres la mettent peu en scène, le développement de ses caractéristiques au fil des siècles est significatif[246]. De prime abord, la servante apparaît dans les comédies de Plaute et de Térence avec la dénomination de l'*ancilla*. Conformément au traitement du personnage féminin, sa participation à l'intrigue est mineure[247]. La servante accompagne et seconde la jeune fille, qui reste également au second plan, étant l'objet de la quête du jeune homme. Comme sa maîtresse, elle ne joue donc pas un rôle déterminant au sein de la pièce, restant la spectatrice des actions des personnages masculins. À ce sujet, Michel Corvin met en avant ses différentes fonctions dans l'intrigue : « La servante, d'ordinaire, occupe une fonction un peu marginale

[244] Les caractéristiques de ce type de personnage propre à la farce française font l'objet d'une analyse plus approfondie dans notre partie II : cf. *infra*, p. 229-245.
[245] À la fin de cette partie, nous lui consacrons tout de même une étude afin de démontrer ses liens avec la grivoiserie. En effet, le valet est un type de personnage qui loue bien souvent les plaisirs de la chair : cf., *infra*, p. 197-217. Le comportement de personnage peut être aussi ambigu, notamment par rapport à sa cupidité. Nous étudions plus particulièrement ce trait de caractère dans la partie IV sur « Le pouvoir de l'argent » : cf. *infra*, p. 582-592.
[246] Madeleine Lazard retrace l'histoire du personnage de la servante, notamment dans les comédies humanistes. Cf. M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e^ siècle et ses personnages*, p. 331-345. Cf. également R. LEBEGUE, « Notes sur le personnage de la servante », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier-février 1983, p. 3-14.
[247] Cf. par exemple, M. LAZARD, « Comédiennes et rôles féminins dans la comédie française du XVI^e^ siècle », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, t. 1, Genève, Éditions Slatkine, 1980 (*Bibliothèque Franco Simone*, 4), p. 361-371.

mais tout à fait essentielle pour la réception de l'œuvre : elle est le personnage-commentaire, celui qui conseille, explique, anticipe, s'agite, prévient des dangers et tire des leçons »[248]. À toutes ces caractéristiques, s'ajoute également celle d'entremetteuse. La servante peut en effet dépasser le simple rôle de confidente et servir les amours de sa maîtresse ou du jeune premier en introduisant ce dernier chez sa bien-aimée.

Ce rôle apparaît dès l'Antiquité avec *Mostellaria* de Plaute[249]. Même si la servante est traditionnellement perçue comme subalterne, cette comédie antique constitue un contre-exemple. Dès l'acte I, scène 3, Scapha joue davantage le rôle d'une entremetteuse que celui d'une simple servante. Tout d'abord, celle-ci ne comprend pas pourquoi sa maîtresse, Philématie, est amoureuse de Philolachès. Selon Scapha, lorsqu'on est une courtisane, on doit aimer plusieurs hommes à la fois : « Tu ecastor erras, quae quidem illum expectes unum, atque illi / Morem praecipue sic geras, atque alios aspernere / Matronae, non meretricium est unum inseruire amantem »[250]. De plus, l'*ancilla* antique fait part de son animosité pour le sexe opposé en soulignant l'infidélité des hommes[251]. Pour ce faire, elle s'appuie sur son expérience malheureuse[252]. C'est pour cette raison qu'elle exhorte sa maîtresse à ne pas se contenter d'aimer un seul homme. Bien au contraire, selon elle, celle-ci doit profiter des plaisirs de la vie. Cependant, Scapha ignore que leur conversation est écoutée par l'amant en question. Outré de ces paroles[253], il ne la considère plus comme une servante, mais plutôt comme une entremetteuse : « Non uideor uidisse lenam callidiorem ullam alteras »[254]. Il est d'ailleurs impressionné par le discours de la jeune femme, même si son objectif est de le desservir[255]. L'entreprise de la servante est pourtant un échec car elle ne parvient pas à persuader sa maîtresse d'avoir plusieurs amants. Rappelons qu'elle joue le rôle d'entremetteuse uniquement dans cette

[248] M. CORVIN, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 78.
[249] PLAUTE, *Mostellaria*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 5, Paris, Les Belles Lettres, 1938 (*Collection des universités de France*), p. 16-91.
[250] *Ibid.*, p. 27, v. 188-190 : « Oui, par Castor, tu as tort de ne songer qu'à lui, de lui réserver toutes tes complaisances, et de repousser les avances des autres. Bon pour une femme honnête, et non pour une courtisane, d'être l'esclave d'un seul amant ».
[251] *Ibid.*, p. 27, v. 196 : « Moneo ego te : te ille deseret aetate et satietate » (« Je t'en avertis : avec le temps et la satiété, il finira par t'abandonner »).
[252] *Ibid.*, p. 27, v. 201-202 : « Ubi aetate caput colorem commutauit, / Reliquit deseruitque me. Tibi idem futurum credo » (« dès que l'âge altéra la couleur de mes cheveux, il m'a plantée là, il m'a abandonnée. Le même sort t'attend, j'en suis sûre »).
[253] *Ibid.*, p. 30, v. 256-257 : « Vah, quid illa pote peius quicquam muliere <me> morarier ? / Nunc adsentatrix scelesta est, dudum aduersatrix erat » (« Oh, oh ! peut-on imaginer de plus pervers que cette femme-là ? Tout à l'heure elle était contrariante, maintenant elle est complaisante, la coquine »).
[254] *Ibid.*, p. 31, v. 270 : « Jamais je n'ai vu, je crois, maquerelle plus madrée ».
[255] *Ibid.*, p. 31, v. 279 : « Vt perdocte cuncta callet ! nil hac docta doctius » (« Est-elle assez instruite de tout ce qui se fait ? Il n'y a pas un savant qui en sache plus long qu'elle »).

scène, ce qui prouvant qu'elle n'a pas un grand impact sur l'intrigue. Il s'agit donc d'un coup d'essai pour ce type de personnage dans les pièces antiques.

Ce sont les textes médiévaux qui lui donnent le plus de relief, en remplaçant l'*ancilla* par la *chamberiere*. Le lecteur prend plaisir à la retrouver dans le roman courtois, le fabliau, la farce et même la poésie, mais sous une forme beaucoup plus vivante que dans la comédie antique. Certes, elle reste la confidente de sa maîtresse[256], mais sa personnalité est plus travaillée. Elle n'est plus reléguée au second plan et peut enfin jouir d'une place au cœur de l'intrigue, comme le souligne Madeleine Lazard : « Elle met à son service son esprit rusé, et ne répugne pas au rôle d'entremetteuse, rôle auquel elle prend goût dans la comédie latine »[257]. La chambrière joue donc un rôle aussi significatif que le valet, pouvant, comme lui, faire preuve de ruse en voulant réunir les amants.

Dans notre corpus, ce personnage est très représenté puisqu'il est mis en scène dans toutes les pièces, sauf dans *L'Eugène* de Jodelle. Nous retrouvons en effet la « chambriere » nommée en tant que telle dans *Les Corrivaus* avec Alizon, mais aussi avec Janne dans *La Reconnue*, Perrette dans *Les Contens* et Babille dans *Les Escoliers*. Dans *La Tasse*, Georgette incarne également ce rôle en tant que « chambriere provensale ». De plus, Marie dans *La Trésorière* et Corneille dans *Les Néapolitaines* sont désignées « filles de chambre ». La comédie de François d'Amboise met également en scène une servante, Beta. Enfin, Jacques Grévin précise le métier de ce personnage avec Marion, la « lavandiere » des *Esbahis*. Même si la chambrière est très présente dans notre corpus, son rôle diffère selon les pièces car les dramaturges ont développé certaines caractéristiques traditionnelles plus que d'autres. Nous verrons ainsi les différents rôles tenus par la chambrière en mêlant les œuvres médiévales et les comédies de notre corpus.

[256] Cf. T. BIBRING, « Love Thy Chambermaid : Emotional and Physical Violence of the Servant in *Les Cent Nouvelles nouvelles* », *Emotions in the Household, 1200-1900*, dir. S. BROOMHAL, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 53-58, ici p. 55 : « They make them their active confidantes since sharing one's intimate thoughts with one's chambermaid is exploiting her obligation to serve ».
[257] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 334.

1.2.1. Un rôle mineur : la spectatrice et la commentatrice de l'intrigue amoureuse

Prise à partie dans l'intrigue amoureuse, la femme mariée peut toujours compter sur sa chambrière pour lui venir en aide. Elle fait souvent preuve de discrétion et, quand elle n'agit pas par elle-même, elle obéit aux ordres de sa maîtresse. Selon les œuvres, la chambrière peut avoir un impact plus ou moins grand sur l'intrigue. Si l'auteur veut davantage mettre l'accent sur la ruse de la femme mariée, sa servante tient un rôle mineur et suit ses instructions. Même si ce cas est moins représenté, il est tout de même manifeste dans les œuvres médiévales. Dans *Constant du Hamel*, la chambrière se nomme Galestrot et elle apparaît uniquement lorsque sa maîtresse requiert son aide[258]. Témoin de la ruse de la femme mariée, elle exécute ses ordres et participe indirectement au piège tendu aux amants. Elle aide en effet sa maîtresse à ridiculiser des hommes qui voulaient s'attirer ses faveurs, mais elle ne donne jamais son avis à ce sujet, se contentant de suivre ses ordres. La chambrière joue également un rôle secondaire dans *Le Cuvier*[259]. La situation initiale est différente dans ce fabliau puisque la femme mariée cherche à cacher son amant lors du retour inopiné de son mari. Ici, la servante apparaît au début du récit pour prévenir sa maîtresse. En revanche, elle ne l'aide pas à dissimuler son infidélité, ce rôle étant joué par la Voisine. Le titre du fabliau délivre en effet un indice sur l'intrigue : la dame demande à son amant de rester caché sous la cuve afin que son mari ne le découvre pas. La femme mariée peut donc compter sur l'aide précieuse de sa Voisine et elle demande à sa chambrière de tenir le rôle de messagère. Elle n'apparaît plus au sein du récit, assistant à la ruse des deux femmes, sans même émettre un seul commentaire à ce propos.

La destinée de la chambrière peut également se révéler périlleuse, comme l'illustre la nouvelle 56 des *Cent Nouvelles nouvelles*[260]. Jouant le rôle de messagère entre sa maîtresse et son amant, la servante tombe malgré elle dans le piège tendu par le mari, lucide sur l'adultère de sa femme. Comme sa maîtresse, elle ne fait pas preuve de ruse, mais d'une grande naïveté. Elle connaît alors la même fin tragique que les amants, subissant la vengeance de son maître. Le genre de la nouvelle met d'ailleurs souvent en scène ce type de personnage en proie à l'amour. Mais leur rôle peut rester secondaire lorsque le narrateur en fait rapidement mention. C'est notamment le cas dans la nouvelle 45 des *Cent Nouvelles nouvelles* où il est question d'un homme qui a un franc succès auprès des chambrières : « Et Dieu scet s'il avoit bien le temps, et moyennant le labour de son corps, il estoit bien venu par tout ; et n'y avoit bien souvent

[258] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Constant du Hamel*, p. 103-126.
[259] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Le Cuvier*, p. 141-144.
[260] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, LVI, p. 352-356.

meschine ne chambriere qui ne se combatist pour luy bailler la moitié de son lit »[261]. La quête des plaisirs charnels de ce personnage est donc mise en avant mais elle n'est pas davantage développée et la chambrière disparaît du récit.

Dans notre corpus, de nombreuses chambrières apparaissent sur scène et jouent un rôle différent selon la pièce. Nous nous intéresserons ici principalement à Beta et Corneille des *Néapolitaines*, à Janne de *La Reconnue*, à Marie de *La Trésorière*, à Perrette des *Contens* et à Babille des *Escoliers*. Les actions de ces dernières au sein de l'intrigue sont très variables, ainsi que leur présence sur scène qui peut aller de deux à dix fois. De plus, elles apparaissent bien souvent aux côtés de la jeune première qu'elles servent et dont elles sont les confidentes. La situation est un peu particulière pour *Les Néapolitaines* car le rôle de la jeune première est tenu par Virginie, dont la chambrière est Corneille. Mais Angélique, sa mère de substitution qui est veuve, est intéressante également à étudier puisque son avenir amoureux attire davantage l'attention que celui de Virginie. Dans la comédie de François d'Amboise, le rôle de ces personnages féminins est peu développé. Corneille n'apparaît que deux fois et le dramaturge délivre très peu d'éléments sur elle[262]. Elle ne fait pas véritablement avancer l'intrigue, si ce n'est qu'elle est la dupe. Elle tombe en effet dans le piège tendu par Camille qui, voulant se retrouver seul avec Virginie, lui fait croire qu'elle doit accomplir certaines tâches pendant ce temps. La chambrière laisse donc la jeune fille sans surveillance et, lors de son retour, la découvre esseulée, ayant été abusée par le jeune homme. Nous assistons donc aux plaintes de la chambrière qui ressent de la culpabilité car elle n'a pas pu protéger sa jeune maîtresse. Il est difficile d'affirmer que Corneille a eu un impact sur l'intrigue, même si son absence déclenche d'autres événements, aboutissant au mariage de Virginie et de Camille.

La situation est plus ambiguë pour le personnage de Beta. De prime abord, celle-ci semble avoir une plus grande importance dans la pièce, en attestent ses différentes apparitions sur scène[263]. Le spectateur découvre ce personnage dès les scènes d'exposition et certains indices démontrent que Beta s'apparente à l'entremetteuse. Elle ressent d'ailleurs de l'affection pour Angélique qu'elle présente comme une veuve éplorée et une mère aimante. Elle espère alors œuvrer pour son bonheur et pense qu'elle pourrait être heureuse avec Augustin. À l'acte I, scène 2, lorsqu'elle converse avec lui, elle lui promet de l'aider dans sa quête sans lui demander quelque chose en retour[264]. Dès la scène d'exposition, le jeune homme la considérait

[261] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XLV, p. 302-304, ici p. 303, l. 36-40.
[262] Cf. *Néapolitaines* : IV, 1 et IV, 2.
[263] Beta apparaît six fois sur scène. Cf. *ibid.* : I, 2 ; II, 1 ; II, 3 ; IV, 2 ; V, 8 ; V, 12.
[264] *Ibid.*, p. 20, l. 57-62 : « Je vous asseure, seigneur Augustin, que je feray pour vous tout ce qui me sera possible d'aussi bon cœur que vous m'en sçauriez prier, voyre commander. Vous en avez bien le pouvoir. Je voudroi faire

d'ailleurs comme une adjuvante et comme la confidente d'Angélique : « Mais voila tout à propos Beta, la servante et tout le conseil de ma maistresse »[265]. Même si elle est au service d'Angélique, Augustin se sent proche d'elle et n'hésite pas à lui confier ses sentiments[266]. Il sait aussi qu'il peut compter sur elle car il pense qu'elle est capable d'influencer sa maîtresse :

> Or je vous prie derechef, Beta, employez les forces de vostre esprit, et faites pour moi ce que je n'ay sceu faire, sondez le gué, et comme de vous-mesme, par maniere de conseil, admonnestez-la, sollicitez-la, persuadez-la de m'aymer et m'oster de la misere où vous me voyez.[267]

Au cours de leur conversation, Augustin lui promet même de la récompenser si elle l'aide dans son entreprise : « Je vous seray perpetuel amy, et vous feray participante de tous mes biens »[268]. De ce fait, le jeune premier attribue le rôle d'une entremetteuse à Beta. Les paroles de cette dernière vont d'ailleurs dans ce sens : comme toute maquerelle, elle souligne sa pauvreté[269].

Désire-t-elle attirer la pitié sur elle pour obtenir des biens ? Le doute est permis puisque, si dans un premier temps elle refuse le présent offert par Augustin[270], elle finit tout de même par l'accepter[271]. Dans tous les cas, un dernier élément démontre ses liens avec l'entremetteuse, surtout celle de l'Antiquité et avec *La Celestina* de Fernando de Rojas : son expérience dans le maniement des herbes et des onguents. Beta propose en effet de soulager le mal d'Augustin grâce à son savoir dans ce domaine[272]. Dans la suite de la pièce, son rôle d'entremetteuse est pourtant peu développé. Certes, comme les chambrières médiévales pouvaient le faire, elle agit de concert avec sa maîtresse pour repousser Dom Dieghos, le soldat fanfaron épris également d'Angélique. Néanmoins, nous n'assistons à aucune scène entre Angélique et Beta où cette dernière aurait pu la convaincre de recevoir Augustin chez elle. Celle-ci semble en effet ne pas avoir besoin de son expertise puisqu'elle se montre très rusée dans différentes scènes[273]. Beta apparaît donc comme une fidèle servante qui aide sa maîtresse, mais dont les actions sont

pour vous autant que le cheval pour l'esperon ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 21, l. 87-92 : « Or, quand à moy, je vous promets, seigneur Augustin, que si ma foible puissance vous peut aider en quelque chose, je ne m'y espargneray, ains mettray peine, par toutes les façons du monde, de vous satisfaire en tout ce qu'il vous plaira ».

[265] *Ibid.*, p. 19, l. 14-15.

[266] *Ibid.*, p. 20, l. 47-56.

[267] *Ibid.*, p. 23, l. 172-178.

[268] *Ibid.*, p. 23, l. 179-180.

[269] *Ibid.*, p. 21, l. 92-95 : « Mais je suis bien sotte ! En quoi pourriez-vous avoir affaire de moy, pauvre servante, vous qui estes riche en vostre cité, et je suis indigente en pais estranger ? ».

[270] *Ibid.*, p. 23, l. 194-196 : « Ha, seigneur Augustin ! Je ne vends point ma peine, et ce que j'en fais n'est que d'amitié ».

[271] *Ibid.*, p. 23, l. 202-203 : « Or sus donc ! Puisque vous avez ceste opinion, je le prendray ».

[272] *Ibid.*, p. 21, l. 104-112.

[273] Ce type de personnage peut en effet faire preuve de ruse, notamment lorsqu'il s'agit de repousser les avances d'un amant ou, au contraire, de le recevoir chez soi : cf. *infra*, p. 403-407.

limitées[274]. À l'instar de certains auteurs du Moyen Âge, le dramaturge a davantage mis l'accent sur la ruse de la femme mariée, plutôt que sur celle des servantes.

Nous pouvons aussi établir une comparaison avec Marie dans *La Trésorière*. Apparaissant sept fois dans l'ensemble de la comédie, mais toujours à la fin d'une scène, elle commente les actions dont elle a été la spectatrice[275]. Si des doutes étaient permis sur le rôle d'entremetteuse de Beta dans *Les Néapolitaines*, la situation est plus claire dans *La Trésorière*. Sa maîtresse, Constante, ne requiert par exemple jamais son aide pour la servir dans ses amours. Bien au contraire, la jeune femme mariée réussit toute seule à recevoir ses amants et à cacher son infidélité. Marie ne joue pas non plus le rôle de confidente puisque, à l'acte I, scène 3, elle ne connaît pas les raisons pour lesquelles sa maîtresse désire recevoir Richard, le valet d'un de ses amants[276]. La chambrière n'a donc aucune connaissance des agissements de Constante. Elle ne peut pas la soutenir, ni se montrer rusée car sa maîtresse reste secrète. Les différents monologues de Marie servent alors surtout à donner des éléments importants aux spectateurs. Dès sa première apparition sur scène, c'est elle qui commence à faire tomber le masque de sa maîtresse en révélant ses intentions. Elle peut ainsi être apparentée à une narratrice puisque, à l'acte IV, scène 4, elle raconte les mésaventures des personnages. L'infidélité de sa maîtresse a en effet été découverte, mais Marie ne cherche aucune solution pour lui venir en aide[277]. Le même constat est manifeste à l'acte V, scène 3 avec son monologue qui clôture la pièce. Il lui revient encore de narrer les différents événements qui se sont produits puisque le spectateur n'y assiste pas directement. La chambrière a donc un rôle assez inactif du point de vue de l'intrigue. Néanmoins, contrairement à Beta qui avait refusé les avances de Gaster[278], Marie apparaît à plusieurs reprises dans un contexte grivois. Celle-ci repousse en effet Richard, mais elle montre cependant un certain intérêt pour un autre valet, Boniface. Si elle n'aide pas sa maîtresse dans ses intrigues amoureuses, c'est peut-être parce qu'elle est déjà occupée à servir ses propres intérêts dans ce domaine[279].

Prise à partie dans une intrigue amoureuse sur laquelle elle n'a pas le contrôle, la Perrette des *Contens* peut être comparée à Marie. Tenant le rôle de la chambrière de Geneviefve, ses brèves apparitions sur scène révèlent à chaque fois ses doutes quant aux moyens à mettre en

[274] À l'acte IV, scène 2, après avoir découvert le méfait commis par Camille, elle ne propose aucune solution pour résoudre le problème et reste une spectatrice des agissements des autres personnages.
[275] Cf. *Trésorière* : I, 3 ; II, 4 ; III, 3 ; III, 4 ; IV, 4 ; IV, 5 ; V, 3.
[276] *Ibid.*, p. 25.
[277] *Ibid.*, p. 72.
[278] Gaster lui propose en effet d'être un « maistre d'hostel assis à table, et de valet de chambre au lict ». Cf. *Néapolitaines*, p. 89, l. 2739-2740. Mais Beta n'est nullement intéressée. Cf. *ibid.*, p. 89, l. 2743 : « Quel ord fessier ! ».
[279] Nous étudions plus particulièrement ce type de situation dans cette même partie : cf. *infra*, p. 197-198.

œuvre pour aider sa maîtresse[280]. *In fine*, Odet de Turnèbe ne retient qu'une seule caractéristique de la chambrière médiévale : le fait qu'elle soit mêlée, malgré elle, aux intrigues amoureuses des deux jeunes amants. Cette idée se réalise à l'acte III, scène 9 où le valet de Basile, Antoine, requiert l'aide de Perrette. Son maître se trouve en effet en présence de Geneviefve alors même que Louyse, sa mère, s'apprête à rentrer chez elle. La chambrière craint alors d'être découverte et d'être accusée à tort : « Et tout le mal retombera sur moy, d'autant que l'on pensera que j'en auray esté la courtiere »[281]. Perrette refuse explicitement de tenir le rôle d'entremetteuse[282]. Celle-ci ne devient jamais une maquerelle car elle a un rôle mineur dans l'ensemble de la comédie. C'est en effet Antoine qui parvient à trouver le moyen d'aider les jeunes premiers, et non Perrette qui assiste le valet dans ses décisions. Elle peut donc être considérée comme une adjuvante mais avec des actions limitées. Geneviefve est d'ailleurs assurée de sa loyauté et loue ses mérites en ce sens : « Je n'ay pas peur, Dieu mercy, que ma servante en parle ; je me fie bien en elle »[283]. Lors de sa deuxième et dernière apparition à l'acte V, scène 3, Perrette désire aider Basile et Geneviefve et accepte d'organiser l'entrevue depuis la fenêtre[284]. Son rôle dans l'intrigue reste donc très restreint car elle ne conseille jamais sa maîtresse, conservant jusqu'au dernier acte un rôle mineur. Enfin, comme c'était le cas avec Marie dans *La Trésorière*, Perrette intervient elle aussi dans une scène grivoise avec un valet. Dans les comédies de Grévin et de Turnèbe, les chambrières sont donc davantage associées à leur propre quête de plaisir plutôt qu'à celle de leur maîtresse[285].

Deux chambrières de notre corpus peuvent être étudiées en parallèle : Janne dans *La Reconnue* et Babille dans *Les Escoliers*. Si l'on s'attache aux paroles des personnages à leur sujet, ces chambrières sont considérées comme très rusées et pourraient faire progresser l'intrigue amoureuse. Dans la comédie de Rémy Belleau, le jeune premier, l'Amoureux, compte par exemple sur l'aide de Janne car il assure que celle-ci peut se montrer habile : « Va, Janne tiendra bien le bout ; / Elle est assez fine et rusée / Pour devider cette fusée »[286]. Les mêmes remarques sont manifestes dans *Les Escoliers* où Friquet prévient son voisin, Marin, des agissements de sa chambrière : « Vous avez une chambriere / Trop rusée »[287]. Il l'accuse même

[280] Cf. *Contens* : III, 9 et V, 3.
[281] *Ibid.*, p. 156, l. 315-316.
[282] La situation est comique puisque, comme le craignait Perrette, elle sera accusée à tort d'avoir joué un rôle dans l'introduction de l'amant chez Geneviefve par Louyse. Cf. *ibid.*, p. 187, l. 478-479 : « Il faut bien que ce ay esté ceste meschante carogne de Perrette ».
[283] *Ibid.*, p. 98, l. 445-446.
[284] *Ibid.*, p. 198, l. 143.
[285] Comme annoncé plus haut, nous analysons les dialogues grivois des valets dans cette même partie : cf. *infra*, p. 209-217.
[286] *Reconnue*, p. 124, v. 1799-1801.
[287] *Escoliers*, p. 171.

de jouer le rôle d'entremetteuse et de servir les amours de sa fille : « Vostre servante dangereuse / Ses secrettes amours conduict »[288]. Babille est alors assimilée à plusieurs reprises au rôle d'entremetteuse. À l'acte III, scène 4, son maître, Marin, l'accuse de favoriser les amours de Grassette[289] et la nomme même « macquerelle »[290]. Babille peut d'ailleurs être considérée comme une entremetteuse puisqu'elle tente de persuader Grassette de porter davantage son amour sur Sobrin[291]. Rappelons que ce dernier lui a promis une récompense si elle lui venait en aide. Même si Babille fait preuve de ruse dans son discours, contrairement à Françoise dans *Les Contens*, elle finit par échouer face aux réticences de son interlocutrice. Ce n'est pas elle non plus qui trouve le subterfuge pour que Sobrin puisse rejoindre son amante chez elle en toute discrétion. Comme Perrette dans *Les Contens*, Babille se laisse guider par Finet, le valet du jeune premier. Ainsi, malgré les dires des autres personnages qui vantaient ses compétences, celles-ci sont peu utilisées puisque la chambrière sert surtout d'intermédiaire.

Est-ce le même bilan pour Janne dans *La Reconnue* ? Comme Babille, elle ne joue pas un rôle important dans l'intrigue, contrairement aux louanges que les personnages formulaient à son sujet. Tout autant que Potiron, le laquais du jeune premier, c'est pourtant le personnage qui apparaît le plus sur scène[292]. Mais elle ne tient pas le rôle d'entremetteuse car elle ne met pas tout en œuvre pour aider les deux amants et n'essaie même pas d'intervenir en la faveur de l'Amoureux auprès d'Antoinette, ou de l'introduire chez elle[293]. À l'acte I, scène 3, Janne n'est pourtant pas insensible au sort de la jeune femme et elle ressent de l'empathie pour elle[294]. Cependant, elle ne lui propose aucune solution pour l'aider, étant trop occupée par la préparation du dîner[295]. Nous retrouvons la même situation à l'acte IV, scène 2 où Janne annonce à Antoinette que son mariage va avoir lieu plus rapidement que prévu[296]. Même si elle déplore cette situation, elle n'agit pas en faveur de la jeune première. Alors que la chambrière

[288] *Ibid.*, p. 171. Marin rétorque d'ailleurs qu'il la punira si elle joue bel et bien le rôle d'entremetteuse auprès de sa fille. Cf. *ibid.*, p. 121 : « Vrayment je vous esprouveray, / Babille, et si vous estes telle / Que vous serviez de maquerelle, / Je vous en feray repentir ».
[289] *Ibid.*, p. 178 : « Tu la veux faire amouracher ».
[290] *Ibid.*, p. 185.
[291] Cf. I, 3 et surtout III, 1.
[292] Janne apparaît dix fois sur scène. Cf. *Reconnue* : I, 1 ; I, 2 ; I, 3 ; II, 4 ; III, 5 ; IV, 2 ; IV, 5 ; V, 1 ; V, 2 ; V, 3.
[293] Dans la scène finale, il est d'ailleurs curieux de voir que les autres personnages comptent la récompenser pour tout ce qu'elle a fait en faveur du jeune premier. Aucune scène ne met pourtant en avant son impact dans l'intrigue. Cf. *ibid.*, p. 153, v. 2380-2381 : « Elle a conduit tout nostre affaire / Avecque toy, je le sçay bien ».
[294] *Ibid.*, p. 55, v. 245-246. La même situation se retrouve à l'acte III, scène 5 où Janne déplore le mariage arrangé qui va avoir lieu, mais sans chercher une manière de l'annuler. Cf. *ibid.*, p. 104.
[295] Le personnage de Janne permet également de mettre en avant un pan de cette comédie : l'importance de la nourriture. Celle-ci est à mettre en lien avec le problème de l'argent, présent en filigrane : cf. *infra*, p. 545-546.
[296] *Reconnue*, p. 107.

sait que ce mariage permettra à Monsieur l'Advocat de faire d'Antoinette sa maîtresse en toute impunité[297], elle ne met rien en œuvre pour y remédier.

Même si Janne s'éloigne du portrait traditionnel de la chambrière médiévale, elle perpétue un de ses traits : critiquer ses maîtres. La comédie de Belleau s'ouvre en effet sur les plaintes de la chambrière au sujet de l'humeur exécrable et de l'intransigeance de ceux qu'elle sert[298]. Elle en vient même à décrire précisément les différentes obligations dévalorisantes qu'elle doit effectuer en tant que chambrière[299]. En plus d'être une garde-malade requise sans cesse par ses maîtres[300], elle doit réaliser des tâches ménagères[301]. Malgré tous ses services, elle avoue recevoir des coups de la part de ses maîtres[302]. Son monologue se clôture ainsi par une nouvelle énumération des différents ordres qu'on lui donne[303]. Ces tâches infinies rappellent d'ailleurs toutes celles qui étaient inscrites sur le rôlet dans la farce du *Cuvier*[304]. Nous pouvons également penser aux exigences des maîtres sur le travail de leur chambrière, énoncées dans la farce de *Tout-Ménage*, qui font écho aux plaintes de Janne dans *La Reconnue* :

> Trouver me fault en ceste terre
> Quelque chamberiere esgarée,
> Mais qu'elle ne soit point parée
> Ne tiffée comme sont beaulcoup ;
> Car ilz ne font que gaster tout.
> Mais j'en vueil d'une bonne taille,
> Qui ne soit point encore rusée
> Et qui vous fille une fussée
> Tout soubdain, et voyse au moulin,
> Hault et bas, soir et matin,
> Au marché et à la fontaine :
> Une garse faicte à la peine.
> Par ainsi seroys bien heureuse.[305]

Les propos de la femme sont ici très clairs : elle recherche une chambrière qui ne se plaindra pas et effectuera toutes les tâches demandées. Il est inutile qu'elle soit « rusée », du moment

---

[297] *Ibid.*, p. 109, v. 1492-1499 : « Pauvre fille, qui ne sçait pas / Que ceste liberalité / Se fait pour la commodité / Que Monsieur espere en avoir. / Et Madame, qui peut sçavoir / Ce qu'il bastit en son cerveau, / Donne le drap et le cizeau / Pour se tailler une cornette ». L'allusion au fait de porter une cornette n'est pas sans équivoque puisqu'elle rappelle la farce de *La Cornette*. Dans cette pièce, le mari cocu porte en effet une coiffe nommée comme telle qui démontre que sa femme est infidèle. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *La Cornette*, p. 353-388.

[298] Pour Madame l'Advocate, cf. *ibid.*, p. 45, v. 1-13. Pour Monsieur l'Advocat, cf. *ibid.*, p. 45-46, v. 18-23.

[299] *Ibid.*, p. 46, v. 30-42.

[300] *Ibid.*, p. 47, v. 58-69.

[301] *Ibid.*, p. 47, v. 76-81. Comme le rappelle Barbara C. Bowen, il n'est pas rare qu'une farce s'ouvre par les plaintes des serviteurs. Cf. B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 113 : « Et les plaintes de Janne, les nervosités de Madame sont d'un style savoureux et réaliste, qui semble hériter directement des farces ».

[302] *Ibid.*, p. 48, v. 82-84 : « Encor me faut-il endurer / Mille vergongnes sur le front / Que tous deux ensemble me font ».

[303] *Ibid.*, p. 48, v. 85-94.

[304] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Cuvier*, p. 39-76.

[305] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 5, *Tout-Ménage*, p. 289-, ici, p. 290-291, v. 11-23.

qu'elle est courageuse et qu'elle se plaît à travailler. L'héritage médiéval apparaît donc, mais d'une manière différente, par rapport aux chambrières des autres comédies de notre corpus. Janne tient surtout le rôle de commentatrice en délivrant certaines informations au spectateur.

Même si elle n'a pas un lien direct avec l'intrigue amoureuse, comme ses homologues féminins, elle prononce des discours qui sont souvent teintés de grivoiserie[306]. Si la majorité des chambrières de notre corpus jouent un rôle secondaire, il ne s'agit pas d'une constante. Certaines d'entre elles peuvent davantage être vues comme des entremetteuses, conservant ainsi davantage les caractéristiques de la chambrière médiévale.

1.2.2. Un rôle majeur : de la conseillère des cœurs à l'entremetteuse

Personnage nécessaire à l'intrigue, la chambrière peut jouer un rôle important dans les œuvres. Dans la littérature médiévale de veine courtoise, nous la retrouvons par exemple avec Lunete dans *Le Chevalier au lion*[307]. À ce propos, dans sa thèse sur *Pamphile et Galatée*, Joseph de Morawski défend l'idée que Chrétien de Troyes a créé le « modèle » de la chambrière médiévale à travers Lunete[308]. Confidente intime de sa dame[309], elle ne tire aucun profit personnel de son statut[310] car elle est surtout une aide précieuse et une conseillère irremplaçable. Elle va en effet persuader Laudine de prendre pour époux celui qui a tué son mari et qui devient alors le défenseur de la Fontaine. Lunete protège d'ailleurs Yvain, en lui prêtant par exemple son anneau magique[311]. Elle l'exhorte même à plusieurs reprises à suivre ses conseils avisés s'il veut obtenir ce qu'il désire : « Se vous contenés a mon sens, / Si com vous devés contenir, / Grans bien vous en porra venir »[312]. Laudine reconnaît les talents de sa servante et lui assigne également la fonction de conseillère : « Ne l'en mist elle onques em plait. / Et plus

[306] Nous étudions cet aspect dans cette même partie lors de notre analyse sur la grivoiserie des valets : cf. *infra*, p. 197-217.
[307] Chrétien DE TROYES, *Le Chevalier au lion*, éd. et trad. D.-Fr. HULT, Paris, Le Livre de Poche, 1994 (*Lettres gothiques*).
[308] Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, p. 100.
[309] Chrétien DE TROYES, *Le Chevalier au lion*, p. 176, v. 1589-1593 : « La dameisele estoit si bien / De sa dame, que nule rien / A que la chose montast ; / Qu'ele estoit sa mestre et sa garde ».
[310] *Ibid.*, p. 342, v. 3652-3653 : « Plus pour son preu que pour le vostre / Le cuidai faire, et cuit encore ».
[311] *Ibid.*, p. 130, v. 1021 : « Mais chest mien anel prenderés ».
[312] *Ibid.*, p. 154, v. 1314-1316 : « Se vous contenés a mon sens, / Si com vous devés contenir, / Grans bien vous en porra venir ».

aime elle li que lui, / Ne sa honte ne son annui / Ne li löeroit elle mie, / Car trop est sa loiaus amie »[313].

Cette caractéristique est présente dès les fabliaux où la servante devient une adjuvante essentielle à l'intrigue, comme le souligne Philippe Ménard :

> L'intimité entre maîtresse et servante conduit cette dernière à servir d'entremetteuse dans les intrigues galantes ou bien à prévenir sa patronne de tout retour imprévu du mari. Ce sont là des conduites courantes : normalement la servante embrasse toujours le parti de sa maîtresse. Le clan féminin fait bloc contre le mari, comme en témoignent bien des textes.[314]

Le Foteor illustre cette idée en mettant en avant l'action d'une servante. Dans ce fabliau, un jeune homme fait preuve de ruse pour séduire une femme dont il est épris[315]. Lors d'un voyage, il s'enquiert du lieu où se trouve la plus belle femme et s'y rend. L'apercevant à la fenêtre, dame Margue demande à sa servante, Maroie, de rejoindre le bel inconnu afin d'en savoir plus sur lui. Exécutant les ordres de sa maîtresse, elle l'interroge sur son identité et celui-ci répond qu'il est « fouteres »[316]. Donnant la réponse à sa dame, la servante se voit assigner d'autres fonctions, le jeune homme ayant attisé sa curiosité. Elle doit par exemple préparer un bain pour les futurs amants. De plus, c'est elle qui aide sa maîtresse lors du retour non désiré de son maître. Maroie prévient en effet les amants afin qu'ils ne soient pas surpris par le mari[317].

L'action de la chambrière dans *Le Prestre comporté* n'est pas aussi salvatrice pour les deux amants[318]. Après avoir préparé le bain et le repas pour les amants, Bourghet, la servante, doit aider sa maîtresse à cacher son infidélité. Le mari a en effet fait croire à sa femme qu'il allait être absent pendant une certaine période alors qu'il compte la surprendre dans les bras d'un autre homme. Prise dans les préparatifs, Bourghet ne se rend donc pas compte que son maître rentre et qu'il en profite pour étrangler l'amant endormi. Ici, le mari fait preuve d'ingéniosité en faisant croire qu'il vient de rentrer dans le logis. Quant aux deux femmes, elles finissent par découvrir le corps de l'amant et décident de le cacher. La chambrière aide ainsi encore une fois sa maîtresse, mais en ne sachant pas que la tromperie a déjà été découverte. Ces récits font écho à celui d'*Aloul* qui met également en scène une chambrière rusée. Hersent, nommée « vieille baiasse », c'est-à-dire une servante[319], aide en effet la femme mariée dans sa quête des plaisirs. Afin de dissimuler l'adultère de sa maîtresse, elle va aider son amant à se

[313] *Ibid.*, p. 180, v. 1744-1748
[314] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 78.
[315] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *Le Foteor*, p. 66-75.
[316] *Ibid.*, p. 69, v. 127.
[317] *Ibid.*, p. 73, v. 303-306 : « Lors crient que mal soit avenu / Maroie, des qu'ele oï l'ot : / Si vient a li a l'ainz qu'el pot, / A sa dame, et si li dist ».
[318] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 9, *Le Prestre comporté*, p. 37-66.
[319] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *Aloul*, p. 20-44, ici, p. 28, v. 335.

cacher afin de ne pas être trouvé. L'entreprise de la chambrière est ici un franc succès car l'amant parvient à quitter la maison sans être appréhendé[320]. Les rôles des chambrières sont donc plus ou moins importants dans les fabliaux, même s'ils sont moins développés que celui de Lunete chez Chrétien de Troyes.

Examinons dès à présent les chambrières de notre corpus dont le rôle s'apparente à celui des chambrières médiévales. Alizon, la chambrière de Fleurdelis dans *Les Corrivaus*, tient par exemple le rôle d'une entremetteuse plutôt que celui d'une servante. La jeune femme sert surtout à introduire le jeune premier, au service duquel elle est finalement, chez son amante[321]. Comme Françoise dans *Les Contens*, Alizon veut rester discrète, ne voulant pas que ses actions soient découvertes par son maître : « Hó, pour cela non force mais vous rediray-je, que vous teniez cecy secret, à fin que Fremin ne se doute point de moy ? »[322]. Ayant des points communs avec la « moyenneresse » médiévale, elle est récompensée pour son aide[323]. Néanmoins, même si elle introduit l'un des jeunes premiers chez son maître, son rôle n'est pas développé davantage, au contraire de la « lavandiere » de Jacques Grévin. Dans *Les Esbahis*, la présence d'une entremetteuse n'empêche pas l'auteur de placer à ses côtés une servante qui assume les mêmes fonctions. Il s'agit de Marion qui apparaît huit fois sur scène, lors des quatre premiers actes. Tout d'abord, elle se distingue des autres chambrières de notre corpus car elle ne vit pas avec ses maîtres, ce qui lui offre une certaine liberté[324]. Son rôle d'entremetteuse n'est d'ailleurs pas un secret pour de nombreux protagonistes. C'est notamment pour cette raison que les personnages comme l'Advocat[325], Josse[326] ou Madalêne[327] comptent sur elle. À l'acte II, scène 2, le valet Julien brosse son portrait en précisant que la « lavandiere » procure des femmes à des hommes[328]. À l'acte IV, scène 6, elle introduit même l'Advocat chez son amante, Madalêne : « Je suis entré en sa chambrette, / Là où Marion nous suyvoit »[329]. Même si la jeune femme est déjà promise au vieillard Josse, Marion préfère œuvrer pour les jeunes premiers.

[320] *Ibid.*, p. 28-30, v. 334-426.
[321] *Corrivaus*, p. 87 : « J'ouvriray nostre porte de derriere ».
[322] *Ibid.*, p. 87.
[323] *Ibid.*, p. 87 : « Alizon, si tu fais cela pour moy, je sçay bien où est le plus beau demiceint du monde, & la plus belle paire de patinostres que tu veis de ta vie : je te les donneray, outre beaucoup d'autres presens que je te pourray faire ». Les chambrières qui jouent le rôle d'entremetteuse sont bien souvent menées par l'appât du gain. Nous analysons plus précisément ce trait de caractère dans notre partie IV sur « Le pouvoir de l'argent » : cf. *infra*, p. 586-592.
[324] *Esbahis*, p. 166-167, v. 1578-1580 : « Il vault donc mieux que je m'en voise, / Afin d'éviter plus grand noise, / Chez Marion ».
[325] Cf. l'ensemble de l'acte III, scène 4.
[326] *Ibid.*, p. 101-102, v. 236-243.
[327] *Ibid.*, p. 185, v. 1905-1908, v. 1911-1912.
[328] *Ibid.*, p. 125-126, v. 747-761.
[329] *Ibid.*, p. 189, v. 1985-1986. Voir aussi les paroles de Marion : *ibid.*, p. 133, v. 901-902 : « Je le mettray dans la chambrette / De Madelon ».

Enfin, selon les dires de Julien, la « lavandiere » a l'habitude de pratiquer ce métier et elle est l'une des plus rusées dans ce domaine[330]. Elle est donc une adjuvante pour les amants qui, grâce à elle, auront un moment intime, précipitant ainsi leur union officielle.

Le personnage de chambrière le plus abouti de notre corpus et qui perpétue le mieux la tradition médiévale est sans conteste Georgette dans *La Tasse*. La formulation de Philippe Ménard, « le clan féminin fait bloc contre le mari », est bien illustrée dans cette comédie. De plusieurs points de vue, Georgette est la digne héritière des chambrières présentes dans les fabliaux. Outre le simple rôle de servir sa maîtresse, Jaqueline, la fidélité de Georgette à son égard est mise en valeur aux actes II et III. Après avoir été la dupe d'un larcin à deux reprises, Jaqueline doit se justifier auprès de son mari, Jerosme. Ce dernier l'accuse en effet d'être responsable et de mentir sur ce qu'il s'est réellement passé. Il est à la fois furieux de ne pas pouvoir se délecter d'un délicieux mets, mais également d'avoir perdu la magnifique tasse qu'il venait de s'offrir. Son emportement est tel que les injures font rapidement place aux coups. Jaqueline se fait donc battre par son mari, malgré les interventions de Georgette en sa faveur, qui se fait battre à son tour[331]. Se retrouvant seule avec elle, la chambrière console sa maîtresse et l'exhorte à se venger :

> Per vous levar d'aquès temperi
> Et vous venjar d'aqueou fachous,
> Fau que vous fes vn amourous.
> Aurès vn pichon d'alegresso
> Mesclado embe tant de tristesso
> Vons iardinarès, bragarès,
> Mai quand diantre donc lou fares,
> Quand devendres viello et arnado ?[332]

Elle lui propose alors de prendre un amant et elle lui assure qu'elle l'aidera dans ses démarches[333]. À travers ces paroles, Georgette devient une entremetteuse. Les actions qui suivent s'enchaînent rapidement : la chambrière introduit chez sa maîtresse Laure, un Italien de passage, afin qu'il devienne son amant[334]. Elle permet ainsi à Jaqueline de se venger de son mari, mais également de goûter aux plaisirs de la vie, loin de toute violence conjugale. Comme

---

[330] Cf. la longue tirade de Julien à ce sujet : *ibid.*, p. 156-157, v. 1403-1437. Julien démontre ici la ruse et l'aide essentielle des entremetteuses comme Marion pour la réussite de l'entreprise amoureuse de son maître.

[331] Étant donné que la duperie dont Jaqueline est victime se déroule en deux phases, nous pouvons relever deux moments différents où Jerosme en vient à battre sa femme. Sa chambrière prend sa défense à deux reprises. Cf. *Tasse*, p. 47-49 et p. 66-71.

[332] *Ibid.*, p. 75.

[333] *Ibid.*, p. 76 : « Si farat pron, laissas mi faire, / Laissas mi pur aquest affaire, / Vous en troubarai vn, crezes, / Que vous farat mille plazés, / Sabi coumo aquo si manege ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 76-77 : « Non vous tourmentas, bono armetto, / Laissas mi faire lou tricot, / Lou farai navegar ou trot / A cournouaillo senso barquo ».

[334] Cf. *ibid.*, p. 78-82 où Georgette joue réellement le rôle d'entremetteuse en allant voir directement le futur amant de sa maîtresse.

la chambrière médiévale, elle intervient donc explicitement pour favoriser les amours de sa maîtresse.

En somme, la chambrière apparaît surtout au sein de la sphère privée. Dans *Le Recueil de Florence*, la *Farce des chambrières* révèle par exemple la place de ce personnage par rapport à ses maîtres[335]. Ici, deux chambrières, Marguerite et Guillemette, se rendent à la fontaine et discutent de leurs maîtres. La première assure que le sien lui a déjà fait des avances, mais qu'il ne l'a forcée en rien et qu'il n'a pas profité de l'absence de sa femme[336]. Quant à Guillemette, elle avoue à son amie avoir été courtisée plus d'une fois, mais qu'elle a préféré ne pas répondre à ses demandes[337]. Finalement, les deux chambrières ne s'offusquent pas du comportement de leurs maîtres et elles ne s'en étonnent même pas[338]. Il n'est pas rare en effet que la chambrière soit directement assimilée aux fameuses amours ancillaires. Selon Tovi Bibring, elle est soumise à l'autorité de ceux qu'elle sert et peut être mêlée à la sexualité du couple. En ce sens, elle ne tient pas seulement le rôle d'entremetteuse pour la maîtresse de maison, mais elle peut également la remplacer auprès de son maître : « Her master's constant quest for pleasurable sex as a substitute for the marital sexual debt or burden is the main motivation for the servant's abuse by both patrons »[339]. À ce sujet, Raymond Lebègue observe que les chambrières des *Cent Nouvelles nouvelles* aident souvent leur maîtresse de cette manière[340]. Dans la nouvelle XXXV, la chambrière introduit par exemple un amant auprès de sa maîtresse et l'aide ainsi à tromper son mari[341]. Les deux amants mettent en effet toute leur confiance en la chambrière[342] et celle-ci se réjouit de leur rendre service[343]. La chambrière et sa maîtresse vont alors élaborer un plan : la première prendra la place de sa maîtresse dans le lit auprès de son seigneur et la deuxième pourra ainsi rejoindre son amant. La servante participe donc activement à l'intrigue amoureuse en jouant un rôle central.

---

[335] *Le Recueil de Florence*, *Farce des chambrières*, p. 721-733

[336] *Ibid.*, p. 723, v. 51-56 : « Il m'en a bien requise, mais / Il ne me l'a pas fait pour tant. / Posé le cas qu'en s'esbatant / Aucuneffois il me tastoit / Quant la maistresse n'y estoit, / Mais au seurplus, il n'y a rien ».

[337] *Ibid.*, p. 723, v. 57-60 : « Par saincte Marie, le mien / M'a voullu donner une coste / Et me faire beaucoup de bien, / Mais je n'ay pas esté si sotte ».

[338] Les deux jeunes femmes craignent d'ailleurs davantage les nourrices que leurs maîtres. Marguerite et Guillemette critiquent en effet avec amertume les autres employées de maison. Cf. *ibid.*, p. 723, v. 79-82 : « Ha, je les hays tant ! / Ces nourices tant flateresses / Sont tousjours auprès des maistresses : / C'est une chose qui me fache ».

[339] T. BIBRING, « Love Thy Chambermaid : Emotional and Physical Violence of the Servant in *Les Cent Nouvelles nouvelles* », p. 54.

[340] R. LEBEGUE, « Notes sur le personnage de la servante », p. 3-4.

[341] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XXXV, p. 246-251.

[342] *Ibid.*, p. 248, v. 60-66 : « Et comment, dit il, n'avez vous femme ceens en qui vous osassiez fier de luy deceler nostre cas ? – J'en ay, par Dieu, une, dit elle, en qui j'ay bien tant de fiance que de luy dire la chose en ce monde que plus vouldroye par elle fust descouverte ».

[343] *Ibid.*, p. 248, v. 72-75 : « Madame, dist la damoiselle, je suis preste, et contente comme je doy, de vous servir et obeir en tout ce qui me sera possible ; commendez, je suis celle qui accompliray vostre commendement ».

Les mêmes situations sont-elles manifestes au sein de notre corpus avec ce type de personnage ? Dans *Les Esbahis*, Marion contribue, elle aussi, à l'aboutissement de la quête du plaisir en permettant aux amants de se retrouver en toute intimité et de consommer le mariage avant l'heure[344]. Madeleine Lazard souligne l'impact positif des actions de la lavandière en faveur des jeunes premiers :

> Et si le métier d'une « lavandière » dans la comédie de Grévin, est celui d'une entremetteuse traditionnelle, elle l'exerce dans un esprit très différent, mue par sa sympathie pour les amoureux, figurant ainsi un des avatars du type.[345]

Marion peut donc être considérée comme une véritable adjuvante pour les deux amants. Elle propose en effet à l'Advocat de revêtir les habits de Josse, promis officiellement à la jeune femme[346]. Comme dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*, mais d'une manière différente, Marion met en œuvre une substitution de personnages. Lorsque Gerard rentre plus tôt que prévu, la lavandière tente alors l'impossible : faire croire au vieillard que sa fille est en compagnie de Josse puisqu'elle était impatiente de passer du temps avec son futur mari[347]. Ce mensonge donne lieu à un quiproquo qui n'est résolu qu'à la fin de la comédie, en l'absence de Marion.

Même si certains traits sont hérités du Moyen Âge, Jacques Grévin ne développe pas davantage les actions de la chambrière. C'est à nouveau dans *La Tasse* que la filiation est plus explicite avec les œuvres médiévales, et notamment avec *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Comme nous l'avons souligné plus haut, Georgette propose à sa maîtresse de prendre un amant afin de se venger des violences infligées par son mari. Mais son implication dans l'intrigue amoureuse ne s'arrête pas là. Bien au contraire, Georgette doit à nouveau soutenir Jaqueline en la sauvant du déshonneur. À l'acte IV, son maître, Jerosme, rentre plus tôt que prévu et découvre sa femme avec son amant. S'emportant à nouveau, il demande à son valet, Bertrand, d'aller chercher des témoins. Ayant tout entendu, Georgette s'empresse de le convaincre de la laisser prendre les choses en main : « Per ben condurre aquest affaire / Fau que mi segues vn pau faire »[348]. Le plan de la chambrière est en effet simple : après avoir persuadé Adrian, leur voisin, de lui venir en aide, elle se déguisera en page et se fera passer pour l'un des témoins. Cette nouvelle identité lui permettra de s'introduire dans la chambre de sa maîtresse et de prendre la place de son amant. Ce dernier pourra à son tour revêtir les habits du page et avoir la vie sauve. Georgette tient donc à nouveau le rôle d'entremetteuse. Grâce à sa ruse, elle parvient à cacher l'infidélité

[344] *Esbahis*, p. 158-159, v. 1453-1455 : « Il est dedans, je l'ay laissé, / Ce me semble, assez avancé / Pour gaillard se mettre en pourpoint ».
[345] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme de la Renaissance*, p. 198.
[346] *Esbahis*, p. 132-133.
[347] *Ibid.*, p. 162, v. 1514-1518.
[348] *Tasse*, p. 99.

de sa maîtresse en faisant sortir Laure en toute discrétion. L'implication de Georgette et de Marion dans la quête des plaisirs des autres personnages fait d'elles les héritières des chambrières médiévales.

2. Le personnel religieux amoureux

2.1. Le traditionnel lubrique du Moyen Âge

Figure à la fois joyeuse et sombre, le religieux est très présent dans la littérature. Il se montre souvent gai et en quête des plaisirs de la vie, mais il est également l'un des membres du triangle amoureux[349]et n'hésite pas à faire preuve de fourberie pour obtenir ce qu'il désire. Il est le rival du mari, voulant toujours faire de sa femme son amante. Au théâtre, c'est au Moyen Âge qu'il devient un personnage incontournable[350] : comique à souhait, tous les stratagèmes qu'il met en place provoquent le rire, ce qui contribue en partie à sa popularité auprès du public. Il s'agit également d'un personnage hédoniste qui s'apitoie rarement sur son sort. Il existe cependant des exceptions, comme dans la version longue de la farce du *Savetier Audin* où un religieux dit être malheureux à cause de son statut, incompatible avec les sentiments amoureux qu'il ressent pour une femme :

> Je suis amoureux d'une dame.
> Et ! très doulce Vierge Marie,
> Qu'est-ce [que] d'estre amoureux ?
> Par Dieu, je puis bien dire pie,
> Je ne fais pas ce que je veulx,
> Povr[e] prestre et religieux.[351]

Cette situation dans laquelle le religieux perçoit son statut comme un frein est rare car les textes médiévaux le présentent davantage comme quelqu'un qui prend des libertés. Ce personnage est en effet décrit comme licencieux : non seulement il incite les autres à commettre le péché de chair, mais il persuade également les jeunes femmes de devenir ses propres amantes. Comme le rappelle Philippe Ménard, ce portrait apparaît dès les fabliaux : « D'ordinaire, les clercs n'ont pas de revenus suffisants pour vivre, mais ils disposent d'un esprit ingénieux, voire malicieux,

[349] Pensons par exemple au titre de la farce du *Savetier, le Moine et la Femme* qui révèle la possible relation triangulaire. Pourtant, même si cette farce met en scène un moine en quête de plaisir, celui-ci n'obtient finalement pas ce qu'il désire. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 145-194.
[350] Harold Walter Lawton rappelle que ce type de personnage ne se retrouve pas dans le théâtre antique, notamment celui de Térence. Cf. H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e siècle*, t. 1, p. 50 : « La plaisanterie contre l'église sous une forme analogue, c'est-à-dire la raillerie contre les prêtres, n'occupe pas la moindre place dans les comédies térentiennes. C'est en vain qu'on cherche mention d'un « sacerdos » ». Huguette Legros démontre à quel point ce type de personnage était important notamment dans les farces. Cf. H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », *Jeux de carnaval et fastnachtspiele. Actes du colloque du Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, 14 et 15 janvier 1994*, dir. D. BUSCHINGER et W. SPIEWOK, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994 (*Wodan série 3, Greifswalder Beiträge zum Mittelalter*, 25), p. 63-75, ici p. 68 : « Reste les religieux ; ce sont le plus souvent des membres du bas clergé, curés de campagne ou de petites villes. Ce qui les caractérise c'est la vie de débauche qu'ils mènent. Ils sont soit des amoureux, prétextes aux ruses féminines ou à des scènes d'amour, grivoises, soit des pères supposés ».
[351] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Le Savetier Audin (Martin de Cambrai)*, p. 171, v. 91-96.

ils sont gais et galants (…). Leur grande occupation consiste à séduire les femmes ! »[352]. Les auteurs médiévaux se plaisent donc à mettre en scène le religieux au sein d'intrigues amoureuses, bien plus que dans des situations spirituelles[353]. Tenant toujours le rôle de l'amant, ce personnage est intimement lié au plaisir charnel, répondant régulièrement aux besoins de la femme mariée. Il est ainsi peu apprécié des maris qui le voient d'un mauvais œil car il ne cesse de rôder près des maisons afin de séduire leur femme.

Les maris soupçonnent régulièrement leur épouse d'avoir une liaison avec un religieux lorsqu'elle passe trop de temps à l'église[354]. Ce motif revient à plusieurs reprises, comme dans la farce du *Mari jaloux qui veut éprouver sa femme*[355]. Le titre est révélateur car le mari est très jaloux, étant persuadé que les allées et venues de son épouse à l'église ne sont pas la preuve de sa dévotion, mais plutôt celle de son infidélité : « Si esse une chose approuvée / Que souvent tu as [eu] devise / Au chappellain de nostre eglise. / Je ne sçay pas pourquoy c'est faire »[356]. Ces reproches sont également présents dans la *Farce de Janot dans le sac* où le mari se plaint des longues absences de sa femme[357]. Elle ne cesse alors de se justifier en assurant qu'elle revient de l'église où elle a longtemps prié pour lui[358]. Ces explications ne suffisent pourtant pas à le convaincre puisqu'il pense que sa femme se rend là-bas afin de le tromper avec l'homme d'Église[359].

Malgré la méprise du mari dans ce cas, ses soupçons sont fondés car les religieux sont souvent dépeints comme lubriques. Dans la farce des *Brus* par exemple, deux ermites espèrent s'offrir les services d'une maquerelle pour prendre du plaisir avec des jeunes femmes et assurent

[352] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 72. Per Nykrog émet la même réflexion à ce sujet. Cf. P. NYKROG, *Les fabliaux*, p. 132 : « Un clerc n'est jamais dénigré dans un fabliau. Il peut être pauvre, et même misérable, mais il est toujours gai et plein de ressources, et il met son invention au service du goût inextinguible et sans vergogne qu'il a pour la bonne chère et les belles filles ».

[353] P. NYKROG, *Les fabliaux*, p. 134 : « Le prêtre vertueux n'est pas un personnage de fabliau ». Dans la farce moralisée des *Gens Nouveaux* où les personnages cherchent à changer de nombreux aspects de leur société, il est notamment question des hommes d'Église qui devraient respecter leurs devoirs religieux plutôt que de s'adonner à différents plaisirs. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Les Gens Nouveaux*, p. 320-321 : « Faisons que curez et vicaires / Se tiennent en leurs presbytaires, / Sans avoir garces ne chevaulx : / Ainsi serons-nous gens nouveaulx ».

[354] Cette crainte est souvent fondée puisque les femmes mariées et infidèles utilisent souvent la religion pour justifier leurs absences alors qu'elles se trouvent chez leurs amants. C'est une caractéristique propre à ce type de personnage dans la farce. À ce sujet, cf. H. LEWICKA, *Etudes sur l'ancienne farce française*, p. 52 : « Or, l'église était le prétexte classique des femmes en quête d'aventures galantes ». Ce stratagème est également présent dans les comédies de notre corpus. Nous lui consacrons donc une étude dans notre partie III : cf. *infra*, p. 440-448.

[355] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Un Mari jaloux qui veut éprouver sa femme*, p. 91-126.

[356] *Ibid.*, p. 103, v. 112-115.

[357] *La Farce de Janot dans le sac*, éd. M.-Cl. GERARD-ZAI et S. DE REYFF, Genève, Droz, 1990 (*Textes Littéraires Français*, 388).

[358] *Ibid.*, p. 57-59.

[359] *Ibid.*, p. 59, v. 38-39 : « Car, maintenant, bien j'apperçoy / Que tu as foyt ung aultre amy ! ».

qu'ils sont prêts à payer[360]. Lorsqu'ils les aperçoivent, ils ne peuvent d'ailleurs s'empêcher de s'extasier sur leurs attraits : « Helas ! jeune bru crestienne, / Vous avez la chair tendre et jeune / Pour faire roidir les genoulx »[361]. Ils avouent même qu'ils aiment le plaisir charnel et qu'ils sont comme les autres hommes, malgré leur statut religieux : « Dieu nous a mys desus la terre, / Hommes roydes, fors et puissans, / Et de noz membres joyssans / Comme [tous] aultres, en verité »[362]. Face à de telles paroles, la Vieille Bru leur rappelle qu'ils ont fait vœu de chasteté. Ne comprenant pas leur appétit sexuel, elle les juge avec beaucoup de sévérité[363]. Elle les nomme par exemple « freres frapabos »[364], expression qui se rattache à celle plus connue, « freres frapars »[365]. Nous retrouvons cette expression dans *Les Contens* pour désigner l'entremetteuse Françoise : « Je croy que ceste vieille sempiternelle a esté à l'escole de quelque frere frapart, tant elle sçayt doctement prescher et amener de vives raisons »[366]. Attesté dans la langue du XVI^e^ siècle, ce terme désigne un « moine mendiant ou, par extension, un moine »[367]. Rappelons que cette locution est dépréciative depuis le Moyen Âge pour ce type de personnage[368]. Ce terme se retrouve d'ailleurs dans de nombreuses farces, telles que *Le*

[360] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Les Brus*, p. 79-106.
[361] *Ibid.*, p. 97, v. 181-183.
[362] *Ibid.*, p. 99, v. 199-202.
[363] *Ibid.*, p. 99, v. 203-206 : « Pourquoy voués-vous chasteté, / Faissans d'aultres sermens assés, / Et tous vos veulx vous delaissés ? / Alés, vous estes miserables ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 101, v. 224-228 : « Vous avez voué chasteté / Et semblés gens à demy sainctz. / Vous estes de cautelles plainctz, / Et voulés ravir ses deulx filles / Par voz actes ordes et villes ».
[364] *Ibid.*, p. 95, v. 166. Selon Giuseppe Di Stefano, il s'agit d'une variante de l'expression « frère frappart ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions. Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, t. 1, Turnhout, Brepols, 2015 (*Hors série*), p. 756.
[365] *Ibid.*, p. 101, v. 230.
[366] *Contens*, p. 97, l. 434-436.
[367] Cf. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 4, Paris, Champion puis Didier, 1925-1973, p. 198.
[368] Frédéric Godefroy indique que « frapart » peut être à la fois un substantif et un adjectif et il se rapporte à « celui qui frappe, fouetteur, bourreau ». Il relève également l'expression argotique « frère frappart » qui veut dire « marteau ». Cf. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 4, Paris, Émile Bouillon, 1881-1902 (Genève Slatkine, 1982), p. 128. Giuseppe Di Stefano va plus loin en assimilant directement cette expression au côté lubrique du religieux. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 755-756 : « moine libertin et débauché, gaudisseur, bourreau ». La même définition se retrouve d'ailleurs dans le *Dictionnaire érotique*. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique. Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, Paris, CERES, 2002 (*Erotica vetera à la recherche d'un langage perdu*), p. 306. Les commentaires d'Antoine Oudin sont également intéressants : il considère cette expression comme « vulgaire » et explique qu'il s'agit d'un « bon drolle de moine ». Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, Paris, A. de Sommaville, 1640, p. 235. D'après Halina Lewicka, la première attestation de ce mot figure dans le *Sermon de la Choppinerie*. Cf. H. LEWICKA, *La langue et le style du théâtre comique français des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. 1, Paris, Éditions Klincksieck - Warszawa, PWN – Éditions scientifiques de Pologne, 1974 (*Bibliothèque française et romane, Manuels et études linguistiques*, 27), p. 147.

Savetier, le Moine et la Femme[369]. André Tissier fait un relevé de son usage dans les différents textes médiévaux, comme *La Pipée*[370].

Dans la farce des *Brus*, outre le fait qu'elle ne cesse de souligner leur vieillesse, la Vieille Bru accuse les religieux d'être des « griffons ». Selon Huguet, il s'agit ici d'un terme d'injure qui signifie « pillard, brigand, homme menant une vie sauvage »[371]. Le portrait des deux ermites est ainsi tout sauf mélioratif. Pourtant, la Vieille Bru finit par accepter leur proposition dès qu'ils lui offrent une belle somme d'argent. Le portrait de l'entremetteuse s'assombrit à son tour : dès lors qu'elle peut s'enrichir, elle ne défend plus de valeurs morales[372]. Même si l'auteur de cette farce dénonce la fréquentation des prostituées par des membres de la communauté religieuse, cette critique n'est pas la plus répandue dans les textes médiévaux. D'un point de vue historique et social, Jacques Rossiaud précise que les hommes d'Église étaient davantage condamnés pour les relations qu'ils pouvaient avoir avec des femmes mariées :

> Toutefois, la sempiternelle dénonciation des ecclésiastiques dans ce genre d'affaire témoigne d'un sentiment de réprobation populaire qui n'entraîne pas seulement condamnation, mais implique un certain souci de la dignité du clergé. Je ne crois pas que la fréquentation des prostituées par les prêtres était tenue pour vraiment scandaleuse, au moins par la plus grande partie des fidèles. L'objet de scandale – pour tous –, c'était le prêtre concubinaire ou celui qui s'adressait aux bons offices des maquerelles, attirait les filles ou les femmes mariées.[373]

Dans les fabliaux et les farces, le religieux est donc souvent désigné comme célibataire et à la recherche d'une amante[374]. Celle qui est déjà mariée peut l'attirer, du moment qu'il prend du plaisir avec elle en toute impunité.

Cependant, ce portrait licencieux s'éloigne de la réalité selon certains critiques. Paul Adam pense en effet qu'une « faible minorité » de prêtres manquaient réellement à leur vœu de

---

[369] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 189, v. 529.

[370] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *La Pipée*, p. 280, v. 352. Cette expression est utilisée aussi dans d'autres types de textes comme le *Monologue des perruques* de Coquillart. Cf. Guillaume COQUILLART, *Œuvres suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, *Le Monologue des Perrucques*, éd. M. J. FREEMAN, Genève, Droz, 1975 (*Textes littéraires français*), p. 328, v. 206.

[371] E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 4, p. 378.

[372] Ce retournement de situation est souvent manifeste car les entremetteuses peuvent se montrer très cupides. Nous consacrons une étude plus approfondie à cette caractéristique médiévale dans notre partie IV : cf. *infra*, p. 522-524.

[373] J. ROSSIAUD, *La Prostitution médiévale*, p. 54.

[374] Cf. J. ROSSIAUD, *Amours vénales. La prostitution en Occident – XII^e^-XVI^e^ siècle*, p. 80 : « Au fond, le comportement sexuel de nombreux prêtres répond bien aux images véhiculées par les œuvres littéraires (paillardise ou expertise en l'art d'aimer, lubricité vorace), ou par les ecclésiastiques eux-mêmes (…) ». Cf. également, Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 122 : « Comme tous les célibataires des fabliaux, le prêtre est un personnage concupiscent, un galant virtuel. Cet *a priori* entraîne forcément une certaine dégradation des gens d'Église qui cessent d'être des hommes de Dieu pour devenir des gaillards épris de gaudrioles ».

chasteté[375]. Selon lui, le fabliau ne serait donc pas un miroir représentatif de son temps[376]. Pour autant, le but de ce type de texte ne serait-il pas de grossir certains traits afin de divertir son public ? Il ne faut pas perdre de vue la visée comique des textes médiévaux et ne pas penser qu'il s'agit d'une critique véhémente à l'égard des ecclésiastiques[377]. Bien au contraire, redécouvrons ce type de personnage à l'aune des fabliaux et des farces, tout en voyant comment les comédies humanistes de notre corpus se sont imprégnées de cette tradition médiévale. Étant donné le nombre conséquent de textes médiévaux où le religieux est mis en scène, nous avons préféré sélectionner les œuvres qui mettent en valeur ses discours grivois. Dans certains textes, il est possible en effet que l'homme d'Église soit uniquement mentionné comme l'amant d'une femme mariée, mais que ce soit cette dernière qui tire les ficelles[378]. Nous avons donc choisi des fabliaux et des farces significatifs où le religieux a un rôle actif et à part entière dans la quête des plaisirs.

Dès le début du fabliau *Frère Denise*, le narrateur fait une recommandation à ses lecteurs en leur disant de se méfier de certains clercs car « li abiz ne fait pas l'ermite »[379]. Selon lui, des hommes d'Église ne sont pas dignes de confiance et il ne faut pas se fier aux apparences. En effet, ni leur charge religieuse, ni leur l'habit ne prouvent leur vertu. Pour illustrer cet adage, le fabliau présente une histoire assez sombre. Il est question d'une jeune femme, Denise, qui refuse de se marier, ayant même fait vœu de chasteté[380]. Arrive alors un franciscain, Frère Simon, qui propose à la mère de la jeune fille d'accueillir cette dernière dans sa communauté religieuse. Cette proposition semble étonnante puisqu'elle est une femme et qu'elle doit aller

[375] P. ADAM, *La vie paroissiale en France au XIV^e siècle*, Paris, Sirey, 1964 (*Histoire et sociologie de l'Église*, 3), p. 158.
[376] Ferdinand Brunetière pensait que le prêtre était l'ennemi des conteurs de fabliaux. Cf. F. BRUNETIERE, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, t. 6, Paris, Librairie Hachette et C^ie, 1899, p. 45 (*Bibliothèque variée*).
[377] Philippe Ménard rappelle d'ailleurs qu'il ne faut pas voir dans les fabliaux une satire du prêtre. Cf. Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 123. Les mêmes remarques peuvent être formulées pour les farces. Cf. M. CORVIN, *Lire la comédie*, p. 49 : « (…) l'attaque apparente contre les valeurs établies de la religion et de la morale n'a aucun effet de subversion ; le rôle de la farce est plutôt d'exutoire et de rééquilibrage – mais dans l'imaginaire – des forces sociales et des tendances physiologiques ou psychiques déviantes ». Cf. également, H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 69 : « Cette image du prêtre ou du moine paillard est traditionnelle ; il ne s'agit ni d'une attaque contre le clergé ni, encore moins, d'une critique de la religion, mais d'un thème comique, quasi attendu du public. De plus les représentants du clergé sont ici moins considérés comme tels que comme un type, celui de l'amoureux ». En revanche, dans notre partie IV, nous démontrons que la littérature médiévale critique bien souvent la cupidité des religieux : cf. *infra*, p. 555-564.
[378] Il n'est pas rare en effet que la femme mariée soit davantage mise en avant que son amant dans l'utilisation de la ruse. Cet aspect fait partie intégrante de notre étude dans la partie III : cf. *infra*, p. 376-394. Le religieux peut lui aussi se montrer habile afin d'obtenir ce qu'il désire. Sa fourberie fait aussi l'objet d'une étude dans notre chapitre III : cf. *infra*, p. 417-426.
[379] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *Frère Denise*, p. 15-23, ici, p. 15, v. 1.
[380] *Ibid.*, p. 15-16.

vivre avec des hommes. Mais Frère Simon se montre rusé[381] et rassure la famille en expliquant que Denise devra se faire passer pour un homme. La mère de la jeune femme accepte en pensant qu'elle agit pour son bien. Les intentions du franciscain sont pourtant tout autres : faire de Denise son amante et prendre du plaisir avec elle à tout moment. Au lieu de la vie pieuse qui lui avait été promise, la jeune femme vit une relation charnelle avec Frère Simon[382]. Devenue « Frère Denise », elle le suit dans ses déplacements et devient son amante.

Alors qu'un jour ils se rendent chez un chevalier, la femme de celui-ci se rend compte que Frère Denise est en réalité une femme[383]. Elle cherche donc à connaître les raisons de cet accoutrement et la jeune femme finit par lui avouer toute la vérité. À l'écoute de ces différents récits, la noble dame s'emporte contre le comportement du religieux : « Bien aveiz honte deservie / Comme faulz traïtre provei ! »[384]. Elle ne comprend pas comment un homme de son rang a pu imposer une telle vie de débauche à une innocente. Le chevalier et sa femme décident alors d'offrir une vie meilleure à Denise en obligeant Frère Simon à payer quatre cents livres pour sa dot. Elle peut ainsi se marier et avoir un mode de vie plus digne[385]. Le fabliau connaît donc un dénouement heureux puisque Denise, après avoir été rendue à sa mère, se marie avec un chevalier qui l'avait convoitée auparavant[386]. Même si la situation finale est en faveur de la jeune femme, l'ensemble du fabliau présente une figure très sombre du religieux qui profite sans vergogne de la piété d'une innocente afin de l'asservir pour ses plaisirs.

Il n'est pas rare que les hommes d'Église profitent de la naïveté d'une femme pour assouvir leurs désirs. C'est notamment le cas dans *Aloul* où un prêtre est attiré par le personnage éponyme dès qu'il la rencontre[387]. Le narrateur insiste alors sur le désir que le prêtre peut ressentir et son besoin d'y parvenir le plus rapidement possible :

> Et li prestres entra leenz
> Et voit la dame au cors bien fet.
> Et bien sachiez que mout li plest,
> Quar volentiers fiert de la crupe :
> Ainz i metroit toute sa jupe
> Que il n'en face son talent.[388]

[381] Le narrateur précise en effet que Frère Simon est « plus fel qu'Erodes ». Cf. *ibid.*, p. 17, v. 82.
[382] *Ibid.*, p. 19, v. 161-179.
[383] *Ibid.*, p. 19-20.
[384] *Ibid.*, p. 21, v. 264-265.
[385] *Ibid.*, p. 22.
[386] *Ibid.*, p. 23.
[387] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *Aloul*, p. 20-44.
[388] *Ibid.*, p. 21, v. 60-65.

L'envie irrépressible du religieux est manifeste et il mettra tout en œuvre pour obtenir ce qu'il veut[389], si bien que la femme devient rapidement son amante. Cet exemple nous prouve que certaines femmes mariées résistent difficilement à de telles tentations, notamment lorsque les religieux savent se montrer convaincants.

La farce de *Frère Guillebert*, archétype de l'homme d'Église lubrique, illustre bien cette idée[390]. La pièce s'ouvre en effet sur un sermon prononcé par le personnage éponyme[391]. Il n'est pas précisé qui compose l'assemblée mais, étant donné le caractère licencieux de son discours, nous pouvons aisément deviner qu'elle est majoritairement constituée de femmes[392]. De plus, le sermon commence par trois vers en latin, ce qui pourrait donner un côté sacré à ses paroles. Pourtant, il est question de « calibistris »[393] et de « bidauldus »[394], deux mots qui appartiennent au registre grivois. Le premier terme renvoie en effet au sexe féminin alors que le second désigne le sexe masculin. Notons que « calibistris » se retrouve aussi chez Rabelais : « Je voy que les callibistrys des femmes de ce pays sont à meilleur marché que les pierres »[395]. L'étude de Lazare Sainéan est intéressante à ce sujet puisqu'il explique la formation de ce mot : « terme encore vivace dans le normand d'Yères où il est employé comme mot de tendresse. Nom composé du synonyme *caille* (oiseau) et du dialectal (Anjou, etc.), *bistri* ou *bichtri*, cheville pour boucher un trou à une barrique »[396]. Quant à « bidauldus », il est aussi présent dans les *Œuvres* de Coquillart avec l'expression « maistre Bidault de Cullebute »[397]. Même si ce sont ces sens qui ressortent dans la farce de *Frère Guillebert*, le substantif « calibistris » peut

[389] Comme l'indique le mot « talent », le prêtre est très habile dans l'ensemble du fabliau. Nous renvoyons ici à notre partie III : cf. *infra*, p. 418.
[390] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 209-261.
[391] *Ibid.*, p. 209-217. Ce texte peut être considéré comme à part entière. Cf. *Recueil de sermons joyeux*, *Sermon joyeux de frère Guillebert*, éd. J. KOOPMANS, Genève, Droz, 1988 (*Textes littéraires français*, 362), p. 585-589.
[392] *Ibid.*, p. 212, v. 15 : « mes fillettes ».
[393] *Ibid.*, p. 209, v. 1.
[394] *Ibid.*, p. 209, v. 3.
[395] Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, éd. et trad. M.-M. FRAGONARD, Paris, Gallimard, 2017 (*Quarto*), ch. 15, p. 498.
[396] L. SAINEAN, *Langue de Rabelais*, t. 2 « Langue et vocabulaire », Paris, E. de Boccard, 1923, p. 297.
[397] Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, p. 81, v. 444. Dans son dictionnaire, Huguet s'appuie sur un passage des *Epithetes* de De la Porte pour donner des explications sur cette expression. Cf. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 1, p. 570 : « Ceux qui craignent (et non sans cause) d'offencer les aureilles delicates des dames, n'usent point volontiers du propre nom de ce membre, ains l'appellent, lance au bout d'or, membre viril, tribart, hoche-prunier, maistre bidaut de cullebute ». L'expression « le bidault, monsieur / maistre Bidault » désigne d'ailleurs « le membre viril ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 70.

également être traduit par « sexe masculin »[398] et inversement pour le substantif « bidauldus »[399].

Dans tous les cas, Frère Guillebert inscrit très rapidement son sermon dans le domaine de la sexualité. Même s'il parle ensuite de « devotion », il continue de prononcer des mots grivois comme « brayette »[400], dont le sens est assez explicite. Mais il est possible également de trouver des allusions plus implicites comme le substantif « aureille » qui est mis au singulier[401] et dont on peut deviner qu'il désigne le sexe masculin. Frère Guillebert se plaît en effet à utiliser des termes variés, tous aussi licencieux les uns que les autres, pour parler des parties sexuelles. Nous retrouvons par exemple « bissac »[402] qui, comme l'indique le *Dictionnaire du Moyen Français*, désigne normalement un « sac long ouvert par le milieu de manière à former un double sac »[403]. Pourtant, dans la farce de *L'Official*, il s'agit aussi des parties sexuelles féminines[404].

À l'image de la farce des *Femmes qui font rembourrer leur bas*[405], « le bas »[406] est utilisé pour parler des organes féminins. Le substantif « connin »[407], davantage utilisé sous sa forme « con », se rapporte aussi au sexe de la femme[408]. Outre l'utilisation de ces différents mots

---

[398] Cet autre sens se retrouve également dans le roman de Rabelais. Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, ch. 16, p. 508 : « (…) il emporta ensemble et habit et chemise qui estoyent bien cousuz ensemble, et se rebrassit jusques aux espaules, monstrant son callibistris à tout le monde, qui n'estoit pas petit : sans doubte ».

[399] Dans le *Dictionnaire du Moyen Français*, les deux sens sont répertoriés. Cf. DMF 2020 « bidauldus » : « membre viril » et « parties sexuelles de la femme ». Le *Dictionnaire érotique* indique également que « bidault » peut se rapporter au « sexe de la femme ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 70. Ce deuxième sens se retrouve d'ailleurs dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier*. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*, p. 383, v. 613.

[400] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 210, v. 7. Le *Dictionnaire du Moyen Français* indique que ce substantif désigne au départ la « poche sur le devant de la braie », c'est-à-dire celle qui protège le sexe masculin, avant de le désigner en tant que tel. Cf. DMF 2020 « brayette ». Cf. aussi, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 92. Il était déjà utilisé dans la farce du *Badin qui se loue* : *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Badin qui se loue*, p. 64, v. 313. Au XVI^e^ siècle, Rabelais a recours à nouveau à ce terme pour parler du « membre viril ». Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, ch. 1, p. 416 : « D'yceulx sont descendues les couilles de Lorraine, lesquelles jamays ne habitent en braguette, elles tombent au fond des chausses ».

[401] *Ibid.*, p. 210, v. 8.

[402] *Ibid.*, p. 211, v. 14.

[403] Cf. DMF 2020 « bissac ». Ce sens peut se retrouver dans les farces. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Grand Voyage et Pèlerinage de sainte Caquette*, p. 45, v. 153.

[404] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *L'Official*, p. 122, v. 305 sous la forme « bisaq ». Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 73 : « bissac : besace, peut indiquer aussi bien le sexe féminin que les « bourses ».

[405] *Recueil de farces françaises inédites du XV^e^ siècle*, *Farce des Femmes qui font renbourer leur bas*, éd. G. COHEN, Cambridge, The Medieval Academy, 1949, p. 283-286.

[406] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 212, v. 17. Sur toutes les expressions sexuelles créées à partir de ce substantif, cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 54-56.

[407] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 213, v. 28. Les diminutifs du substantif « con » sont fortement représentés dans les farces. Cf. par exemple, *ibid.*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*, p. 368, v. 452 : « mon petit con doré ».

[408] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 146.

grivois, Frère Guillebert s'adresse à la fois aux jeunes filles, mais également aux « gentilz gallans »[409], aux femmes mariées et aux plus âgées. C'est cette avant-dernière partie du sermon qui est la plus intéressante pour notre propos. En effet, le religieux évoque l'insatisfaction sexuelle de certaines femmes dans leur mariage[410] et leur propose ainsi de s'adresser aux hommes d'Église qui sauront, quant à eux, les contenter : « Je vous recommande à mon prosne / Tous noz freres de robe grise. / Je vous promectz, c'est belle aumosne / Que faire bien à gens d'eglise »[411]. Il tient d'ailleurs à les rassurer en prétextant qu'il s'agirait d'un acte de foi et qu'elles ne doivent donc pas s'inquiéter à ce sujet[412]. À la fin de son sermon, Frère Guillebert rappelle qu'il est lui-même un serviteur de Dieu, proposant ainsi ses services à l'assistance féminine :

> Mes dames, je vous recommande
> Le povre frere Guillebert.
> Se l'une de vous me demande
> Pour fourbir un poy son haubert,
> Approchez, car g'y suis expert.
> Plusieurs harnois ay estrenez.[413]

Deux expressions érotiques sont à nouveau présentes dans cet extrait de texte pour parler de l'acte sexuel. Le *Dictionnaire du Moyen Français* note en effet que le « harnois » ne se rapporte pas seulement à l'équipement du combattant[414], mais qu'il peut aussi désigner le sexe féminin[415]. Le verbe « fourbir » est assimilé également au domaine sexuel dans ce contexte[416]

[409] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 212, v. 25.
[410] Cette remarque est très courante dans les farces. Nous lui consacrons une étude plus approfondie dans cette même partie avec le traitement du personnage de la femme mariée : cf. *infra*, p. 116-133.
[411] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 215, v. 45-48. L'expression « belle ausmone » est équivoque également. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 42 : « accorder ses faveurs ». Cette expression se retrouve dans ce sens au sein des *Cent Nouvelles nouvelles* de manière plus explicite en étant associée à l'adjectif « amoureuse ». Cf. *Cent Nouvelles nouvelles*, XVIII, p. 120, l. 11-13 : « Si ne luy cela gueres ce qu'il avoit sur le cueur, et, sans aller de deux en trois, luy demanda l'aumosne amoureuse ».
[412] Cette idée est plus clairement développée dans la farce de *La Confession Margot* que nous étudions un peu plus bas : cf. *infra*, p. 88-90. De plus, ce type d'argument religieux est très souvent utilisé par les entremetteuses. Nous renvoyons à notre partie III : cf. *infra*, p. 432-439.
[413] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 217, v. 66-71.
[414] Il est intéressant de voir que le sens militaire de ce terme est utilisé également dans les farces. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 144, v. 170.
[415] Cf. DMF 2020 « harnois ». Dans son dictionnaire, Giuseppe Di Stefano répertorie cette expression. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 839. Ce substantif peut également désigner le sexe masculin. Cf. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 4, p. 271. Rose M. Bidler précise même que le « harnais » peut se rapporter à la fois à l' « armure (de la femme) », mais également à l' « outil (de l'homme) ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 345. L'expression présente dans la farce est d'ailleurs répertoriée avec la signification « déflorer ». Sur les autres expressions sexuelles liées à « harnois », cf. *ibid.*, p. 345-346. Il est possible pourtant de retrouver le substantif dans son sens militaire au sein des farces françaises. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Trois Galants et Phlipot*, p. 338, v. 342.
[416] Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 242, v. 308 : « Pour fourbir leur custodinos ». Dans ses notes, André Tissier indique que le substantif désigne les « parties sexuelles de la femme ».

et il est intéressant de constater que Julien dans *Les Esbahis* l'utilise dans ce sens[417]. Certes, son sens premier est « battre, frotter », mais l'expression « fourbir une femme » signifie « coïter, faire parvenir à l'orgasme »[418]. Frère Guillebert met donc en avant ses performances physiques. S'il désigne l'acte sexuel en lui-même, le « haubert » est aussi à prendre dans son sens équivoque en se rapportant à nouveau au sexe de la femme[419].

Tous ces efforts déployés dans ce sermon ne seront pas vains puisque Frère Guillebert devient l'amant de la femme mariée de la pièce. Lorsqu'il la rencontre, il vante à nouveau ses compétences sexuelles : « M'amye, je vous pry qu'il vous plaise / Endurer trois coups de la lance »[420]. Comme le harnais et le haubert, la lance peut également être utilisée dans un contexte grivois et se rapporte au « membre viril »[421]. Après avoir obtenu l'accord de la dame, le religieux s'enthousiasme à l'idée de la retrouver le lendemain[422]. Pourtant, lorsqu'il se rend chez elle, cet entrain transparaît moins car il a peur d'être surpris par le mari[423]. Comme le religieux le craignait, le mari rentre plus tôt que prévu et il doit se cacher. S'ensuivent alors de nombreuses plaintes où Frère Guillebert ne craint pas seulement pour sa vie, mais surtout pour son sexe de manière obsessionnelle[424]. Mais, grâce à la ruse de la femme et à celle de la voisine, le religieux n'est finalement pas appréhendé et sera en mesure de poursuivre sa vie licencieuse.

---

[417] *Esbahis*, p. 157, v. 1429. Nous développerons un peu plus bas cette idée en étudiant la grivoiserie propre au valet : cf. *infra*, p. 197-200.

[418] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 301. Ce sens se retrouve d'ailleurs dans *Les Drois nouveaulx establis sur les femmes*. Cf. Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, *Les Drois nouveaulx establis sur les femmes*, p. 375, v. 209-212 : « Ceste loy cy est ordonnee / De nouveau sur povres coquz, / Et aux femmes abandonnee / Qui font souvent fourbir leurs culz ». Cf. également *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques*, t. 12, *L'Advocat des dames de Paris, touchant les pardons sainct Trotet*, p. 12, v. 158-160 : « Et, quant les ungs leur veullent abesser, / Pour y fournir se font fourbir les culz ; / C'est ce qui fait tant de maris cocus ».

[419] Cf. *ibid.*, p. 347 : « fourbir le haubert a une femme : coïter ».

[420] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 222, v. 126-127.

[421] Cf. DMF 2020 « lance ». De plus, dans son *Dictionnaire érotique*, Rose M. Bidler relève toutes les expressions sexuelles liées à ce substantif : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 384-386.

[422] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 224, v. 138-139 : « Plaisir sera au vieil mastin / De trouver son patis herchié ». Nous restons ici dans une expression appartenant normalement au domaine de l'agriculture qui est ici détournée dans un contexte sexuel. Comme nous le verrons dans cette présente partie, l'expression « labourer le champ » est davantage utilisée : cf. *infra*, p. 128, 144 et 210.

[423] *Ibid.*, p. 234, v. 211-212 : « Au moins y a-il point de fraulde ? / Je crains la touche, sur mon ame ». L'expression « craindre la touche » est ici intéressante. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1703 : « l'épreuve » ou « avoir peur des coups ». Nous retrouvons d'ailleurs cette expression dans ce sens dans *Les Contens*. Cf. *Contens*, p. 209, l. 338-339 : « Il semble en bonne foy que vous craigniez la touche ».

[424] Outre le terme « outil » que nous venons de voir, il parle également de sa « coquille ». Cf. *ibid.*, p. 239, v. 278. À ce sujet, Giuseppe Di Stefano dénote que ce terme peut désigner soit le « membre viril », soit le « sexe féminin ». Il délivre alors l'expression « avoir la coquille » qui veut dire « coïter ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 385. De plus, nous retrouvons également le mot « baston » (p. 246, v. 343) et « couiller » (p. 242, v. 298 et p. 246, v. 344). Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 58 : « le baston : le membre viril » ; *ibid.*, p. 169 : « le couiller : le scrotum ».

Nous pouvons établir des points de comparaison avec la farce du *Savetier, le Moine et la Femme*, même si certains aspects divergent[425]. Tandis que le Savetier et le Moine prennent du bon temps à la taverne, ils en viennent à parler de leur vie respective. Après avoir brossé un portrait mélioratif de sa nouvelle épouse, le Savetier a attisé la curiosité de son interlocuteur. Ce dernier est de plus en plus intéressé par cette femme : « Beau sire, est-elle si belle, / Si gente de corps et de vis ? »[426]. Le religieux ne pose aucune question sur les possibles vertus morales de la jeune femme car il porte davantage son intérêt sur sa beauté. Face à tant de louanges, le Moine est jaloux de ne pas pouvoir être marié à une femme comme celle du Savetier[427]. Le religieux aimerait tellement prendre sa place qu'il lui demande par la suite la permission de l'embrasser : « Et je te pry tant que je puis, / Au moins, que pour ma bien venue / Je baise ung petit nue à nue / Sa bouchette tant seulement »[428]. Le Savetier accepte et le Moine commence à montrer toute son ardeur, tel un amoureux passionné[429]. Il s'agit pourtant d'un piège dans lequel il vient de tomber car il rencontre une femme bien plus colérique qu'aimante.

À la suite de ce mauvais tour, il demande au mari d'exhorter sa femme à venir se confesser afin de faire d'elle son amante : « Car, par bieu, je feray amye / De sa femme, s'en puis finer »[430]. Lorsqu'il la reçoit au couvent, il lui propose de pardonner son offense si celle-ci vient le retrouver la nuit dans sa chambre[431]. De plus, il demande à son Portier de rester discret et de ne pas ébruiter sa venue. Il semblerait que cette église abrite des personnages qui ne se distinguent pas par leurs vertus, puisque le Portier espère aussi profiter de cette occasion pour prendre du plaisir avec elle. Lorsque la femme du Savetier arrive, ce dernier se montre très pressant, profitant que son maître soit occupé à prier : « Il convient que je vous labeure, / Puis que avons temps et espace. / Il sera fait »[432]. Mais elle refuse et part rejoindre le Moine, qui se réjouit, quant à lui, de la voir. Il lui rappelle également qu'elle ne sera pardonnée qu'après avoir eu une relation sexuelle avec lui : « Par saint Pere, vous coucherés / Ennuyt ceans, et au matin / Je vous bailleray sans hutin / Vostre absolution planiere »[433]. La religion est donc à

[425] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 145-194.
[426] *Ibid.*, p. 155, v. 106-107.
[427] *Ibid.*, p. 156, v. 118 : « Helas ! que ne puis-je ainsi faire ! ». Comme nous l'avons dit précédemment, ces plaintes se retrouvent également dans la version longue de la farce du *Savetier Audin*. Les religieux envient bien souvent la situation des autres hommes qui peuvent se marier et profiter des plaisirs à loisir. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Le Savetier Audin (Martin de Cambrai)*, p. 171, v. 91-96.
[428] *Ibid.*, p. 157, v. 131-134.
[429] *Ibid.*, p. 158, v. 147-148 : « Mon cueur sera du tout refait, / Se puis baiser sa doulce face ».
[430] *Ibid.*, p. 169, v. 282-283. Voir aussi, *ibid.*, p. 180, v. 416-417 : « Helas ! quant entre mes deux bras / La tendré, je seray refait ».
[431] *Ibid.*, p. 178-180.
[432] *Ibid.*, p. 186, v. 494-496.
[433] *Ibid.*, p. 188, v. 514-517.

nouveau assimilée à l'acte charnel : il n'est pas possible d'obtenir pénitence autrement. Face aux réticences de celle qu'il convoite, le Moine avoue sans vergogne qu'il pratique souvent ce genre de confession[434]. Néanmoins, nous assistons à une situation différente des autres textes médiévaux puisque le religieux n'obtient pas ce qu'il désirait tant. Il s'agit en fait du Savetier qui, déguisé en femme, décide de rappeler le Moine à ses bons devoirs[435]. Même si l'homme d'Église a tout mis en œuvre pour posséder la femme du Savetier, toutes ses tentatives sont des échecs. Aveuglé par son désir, il se comporte comme un amoureux naïf et ne voit pas qu'il est dupé à deux reprises[436]. Ainsi, quand ils jouent les amoureux, les religieux ne rencontrent pas tous le succès dans leur quête des plaisirs.

La farce de *La Confession Margot* est également intéressante puisqu'elle met en scène à la fois des religieux qui s'adonnent aux plaisirs, mais aussi un confesseur qui encourage sa pénitente à continuer d'avoir des relations charnelles[437]. La pièce s'ouvre sur les aveux d'une jeune femme, Margot, qui a commis de nombreux péchés de chair avec des hommes qu'elle a rencontrés[438]. Elle avoue même de façon assez naïve qu'il s'agit à chaque fois de religieux et elle affirme être tombée enceinte du curé, alors qu'elle est mariée : « Ha ! sire, de ce suis honnye, / Car le curé de nostre ville / Angrossie m'a d'une fille, / Que j'ay donnée à mon mary »[439]. Étrangement encouragée par le confesseur, Margot continue de raconter les différentes aventures qu'elle a connues avec d'autres hommes :

> Ha ! sire, encore suys-je certaine
> Qu'avec moy coucha ung moyne
> Nu à nu dedans ma chambre
> Entre mes jambes mist son membre
> Plus de sept foys ceste nuyctée.[440]

La jeune femme n'hésite pas à donner des détails, ce qui apporte du réalisme à ses récits. Ces derniers montrent non seulement que les amants sont toujours des religieux, mais également qu'ils sont très vigoureux. Ils contentent en effet Margot à chaque fois, qui ne refuse jamais leurs avances. Le religieux qui l'écoute attentivement lui assure d'ailleurs qu'elle ne doit pas regretter ses actes. Bien au contraire, selon lui, la jeune femme remplit ses devoirs religieux en

---

[434] *Ibid.*, p. 188, v. 522 : « Ouy, vrayement, c'est mon usage ».
[435] Le Savetier parvient donc à tromper le Moine à deux reprises. Il s'agit en fait du procédé farcesque du « trompeur trompé » que nous étudions plus particulièrement dans notre partie III : cf. *infra*, p. 459-460.
[436] Huguette Legros établit d'ailleurs un lien entre la naïveté et l'amour pour ce type de personnage à partir de cette farce. Cf. H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 68 : « Le plus souvent ce sont des dupes, et rien ne les distingue, lorsqu'ils jouent ce rôle, des amoureux laïcs ».
[437] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *La Confession Margot*, p. 392-422.
[438] *Ibid.*, p. 394-395, v. 15-20 : « Il le me fit trois ou quatre / Sans descendre, le beau Robin. / Je ne sçay s'il est Jacobin, / Frere mineur, prescheur ou Carme ; / Mais je vous jure, sur mon ame, / Qu'il me fist bien ma voulenté ».
[439] *Ibid.*, p. 396, v. 25-28.
[440] *Ibid.*, p. 396-398, v. 32-36. Il n'est pas rare d'ailleurs que le substantif « membre » désigne les parties sexuelles dans les farces. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Nouveau Marié*, p. 93, v. 87.

faisant « belle aulmosne »[441]. Il semblerait pourtant qu'elle possède un sens du devoir et de la charité trop excessif, en témoigne le récit qu'elle fait de son hébergement d'un pèlerin. Bien évidemment, il n'est pas seulement question d'offrir le gîte et le couvert, puisqu'il s'agit à nouveau d'accepter les avances sexuelles de son hôte[442]. Cette farce démontre donc à nouveau la lubricité du personnel religieux. Dans son dernier récit au sujet d'un ermite, Margot a de nouveau recours au registre grivois : elle explique de manière précise le déroulement de leur relation sexuelle, en insistant notamment sur la description du sexe masculin[443]. Pour conclure cette confession, l'absolution est en accord avec l'érotisme présent dans l'ensemble de la farce[444], le confesseur l'incitant à ne jamais se refuser aux religieux. Il lui assure en effet que, grâce à ce comportement, la jeune femme ira au paradis. Alors que l'homme d'Église doit relayer la parole de Dieu, il est surprenant de voir dans ce texte qu'aucun discours sacré n'a été prononcé. Dans cette farce, l'obtention du plaisir charnel est donc omniprésente et elle profite surtout aux hommes d'Église.

Notons que les personnages masculins ne sont pas les seuls concernés car, dans les fabliaux et les farces, des religieuses s'adonnent également au plaisir de la chair. Il n'est donc pas rare de trouver des entremetteuses qui fréquentent de manière assidue les lieux sacrés. C'est notamment le cas dans le *Prestre teint* où il est indiqué que Hersent est non seulement une maquerelle, mais également la gardienne de l'église[445]. Une situation analogue se retrouve dans le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz où le narrateur indique que l'entremetteuse, Dame Pie, a auparavant vécu pendant dix ans auprès des nonnes. Elle se plaisait alors à les corrompre en les incitant à commettre le péché de chair. Celle-ci vante même les mérites de ces femmes dans le domaine de l'amour : « andarés en amor de grand dura sobejo »[446]. Selon elle, les nonnes sont donc des amantes dont il faut chercher la compagnie. Ces propos peuvent paraître choquants, mais la littérature médiévale met parfois en scène des religieuses qui sont à la recherche de l'amour et surtout de plaisir. Le fabliau des *Trois chanoinesses de Couloigne*[447] démontre par exemple à quel point ce type de personnage possède de l'expérience en amour. Il est d'ailleurs

[441] *Ibid.*, p. 398, v. 40.
[442] *Ibid.*, p. 400-402, v. 55-74.
[443] *Ibid.*, p. 406-407, v. 81-87 : « En ce vert boys d'ung hermite, / Qui tenoit en son poing ung membre / Très dur ; la boute à mon ventre, / Plus qu'ung petit à faire saulce. / Il parut bien que je fus faulse / Quant son membre tyra l'hermite : / Il estoit plus mol qu'une mitte ».
[444] *Ibid.*, p. 414-420.
[445] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 7, *Le Prestre teint*, p. 319-330.
[446] Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, p. 337, v. 1332d. Traduction p. 274 : « vous vivrez un amour durable et sans pareil ».
[447] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 10, *Les Trois Chanoinesses de Couloigne*, p. 91-96.

surprenant de voir que ce récit décrit davantage les aventures amoureuses de ces trois femmes que l'exercice de leurs fonctions religieuses :

> Vous veul dire et conter l'afaire
> De ces trois dames chanoinesses,
> D'amour aprises et maistresses.
> L'art sorent tout et le mestier
> De quan qu'en amer a mestier.[448]

Ici, le narrateur raconte comment il les a rencontrées et en fait une histoire plaisante où, finalement, la vie licencieuse des trois femmes est peu développée.

Dans la farce de *L'Abbesse et Sœur Fessue*, nous retrouvons le même type de religieuses qui vivent dans un couvent[449]. Comme c'était le cas dans le fabliau, ces femmes sont présentées comme s'adonnant davantage au plaisir qu'au sacré. L'onomastique de « sœur Fessue » révèle d'emblée le registre grivois dans cette farce[450]. Ici, Sœur Eplorée avoue à Sœur de Bon Cœur qu'un religieux a abusé de Sœur Fessue, de sorte que celle-ci est tombée enceinte[451]. Sœur Eplorée et Sœur de Bon Cœur confessent alors qu'elles ont également connu le plaisir de la chair, mais en se vantant d'avoir fait preuve de plus de prudence à cet égard[452]. Arrive Sœur Safrette qui se joint à la conversation et qui partage avec les deux sœurs son expérience :

> Vous devisiés
> D'amour en ce lieu, en commun.
> Mais c'est tout un, ouy, c'est tout un.
> Je n'en fais pas moins en tout temps
> Que les bonnes seurs de ceans.[453]

Au sein de leurs différents récits, les partenaires sont toujours des hommes d'Église[454].

Il reste un dernier personnage très important qui n'a pas encore fait son entrée sur scène : l'Abbesse. Comme les notes l'indiquent, son entrée est peu commune puisque, par précipitation, elle a posé la culotte de son amant sur sa tête[455]. On comprend alors rapidement que l'Abbesse profite également des plaisirs de la chair, malgré son vœu de chasteté[456]. Il faut maintenant juger le cas de Sœur Fessue et la sentence de l'Abbesse fait l'unanimité : elle la

---

[448] *Ibid.*, p. 91, v. 22-26.
[449] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 11, *L'Abbesse et Sœur Fessue*, p. 257-289.
[450] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 279 : « sexe féminin ».
[451] *Ibid.*, p. 260-261.
[452] Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 11, *L'Abbesse et Sœur Fessue*, p. 261, v. 38-40 : « Et je l'ay tant faict, / Et à mon plaisir satisfaict / Sans estre grosse ! ».
[453] *Ibid.*, p. 262, v. 48-52.
[454] *Ibid.*, p. 266-268. L'onomastique d'un des hommes d'Église inscrit à nouveau la pièce dans la grivoiserie. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 557 : « frere Roydimet » que l'on peut décomposer en « roid y met » avec le verbe « roidir : endurcir, bander ».
[455] *Ibid.*, p. 269.
[456] Elle exhorte même les religieuses à avoir un amant. Cf. *ibid.*, p. 270, v. 131-136 : « Ceans, il habonde / Autant de plaisir savoureulx / Comme au monde. / Et qu'il ne soyt ainsy, / Dens ceste maison icy, / Povés avoir un amoureulx ».

condamne pour son forfait. Nous assistons donc à une certaine hypocrisie religieuse : toutes les femmes du couvent s'adonnent au plaisir, mais déconsidèrent celle qui est enceinte. Néanmoins, Sœur Fessue décide de se défendre en montrant qu'elle a vu la culotte portée par sa supérieure sur sa tête[457]. Tout le monde demande donc l'absolution pour Sœur Fessue et celle-ci n'est plus blâmée pour son acte. La farce démontre donc qu'il ne faut pas juger autrui pour une faute que l'on a soi-même commise. Outre cette portée morale, cette pièce révèle à quel point la littérature médiévale se plaisait à mettre en scène des religieux en lien avec la sexualité.

2.2. Entre continuité et évolution au XVI^e^ siècle

Peut-on retrouver ces mêmes schémas dans la littérature du XVI^e^ siècle ? D'un point de vue historique et social, Robert Muchembled explique que les actions des religieux étaient plus limitées et surveillées à cette époque :

> Les moines s'en étaient faits les champions dès l'origine du christianisme, invitant les prêtres séculiers à les imiter en valorisant le célibat et la continence sexuelle. Il fallut cependant attendre la fin du concile de Trente en 1563, pour voir appliquer avec une rigueur croissante de telles consignes par des clercs qui se laissaient souvent gouverner par leurs désirs avant cette réforme de taille (…). Un changement radical se produit lentement entre le milieu du XVI^e^ siècle et la fin du suivant. Formulée à travers des lois et des règlements moraux, une vigoureuse et spectaculaire répression sexuelle s'installe dans le sillage des Églises et des États qui cherchent désormais à imposer leur ordre en contrôlant d'aussi près les corps que les âmes.[458]

Pourtant, les auteurs de la période humaniste mettent encore en scène ce type de personnage avec ses défauts, directement hérités du Moyen Âge[459]. Une filiation apparaît alors, puisque les religieux sont encore décrits comme des personnages paillards qui sont en quête de plaisirs.

C'est notamment le cas dans la littérature narrative, comme au sein du *Grand Parangon des Nouvelles nouvelles* qui se plaît à reprendre cette grande tradition littéraire. Au sein de ce recueil, il est fréquent de trouver des hommes d'Église qui veulent être ou sont déjà les amants d'une femme mariée[460]. La relation triangulaire propre aux fabliaux et aux farces est donc de

---

[457] *Ibid.*, p. 276, v. 191-194 : « Helas ! vostre veue est couverte / Dont vostre grand faulte despent. / Ce que devant les yeulx vous pent / N'est pas de tous en congloissance ».

[458] R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e^ siècle à nos jours*, p. 40-41. Sur la dénonciation de l'hypocrisie religieuse au XVI^e^ siècle, cf. Gabriel DU PREAU, *Des faux prophetes seducteurs et hyporcrites, qui viennent à nous en habit de brebis : mais au dedans sont loups ravissans*, Paris, J. Macé, 1563.

[459] À ce sujet, Madeleine Lazard évoque l'exemple de *L'Heptaméron*. Cf. M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 155 : *L'Heptaméron* dénonce « impitoyablement la paillardise et l'odieuse hypocrisie des gens d'église, séculiers, réguliers, évêque, chanoine, prédicateurs et surtout « fascheux cordeliers (…) ».

[460] Outre les nouvelles dont nous allons parler, nous pouvons également évoquer à titre d'exemples *Le prêtre crucifié* et *Le plus cocu des maris* où les nouvelles mettent à chaque fois en scène un religieux comme amant d'une

nouveau mise en avant. Dans *Le prêtre adultère puni*, il est question par exemple d'un religieux nommé un « gallent de prestre »[461]. Le terme « gallent » désigne pourtant davantage un personnage masculin qui se consacre uniquement à l'amour[462]. Les mêmes qualifications sont attribuées au religieux dans *La Bourgeoise va à l'offrande*[463]. Cette nouvelle met en effet en scène un curé à la réputation très licencieuse qui aime prendre du plaisir avec de nombreuses femmes : « ung curé joyeulx et deliberé, frisque et gaillart, tendre du bas »[464]. Ici, les termes utilisés ne désignent pas un galant, mais un homme « gaillart », insistant sur le fait qu'il est attiré par le plaisir charnel[465]. Aucun doute n'est d'ailleurs possible avec l'expression grivoise « tendre du bas » qui démontre à quel point ce curé porte un grand intérêt au domaine sexuel. Certains pans de la littérature du XVI^e^ siècle perpétuent alors la tradition médiévale pour ce type de personnage.

Les dramaturges des comédies de notre corpus s'essaient pourtant moins à cet exercice. Certes, la religion est présente, mais de manière sous-jacente. L'hypocrisie religieuse est tout de même manifeste, mais avec d'autres personnages, comme l'entremetteuse par exemple. Celle-ci détourne en effet des paroles sacrées pour parvenir à ses fins et pousser la jeune première à recevoir son amant[466]. Mais il est rare de trouver le personnel religieux mis en scène en tant que tel. L'adjectif « rare » est de mise, puisqu'une seule comédie humaniste a créé un personnage digne de ceux des fabliaux et des farces[467]. Il s'agit du personnage central et éponyme de la pièce de Jodelle : l'abbé Eugène. Apparaissant neuf fois sur scène et à chaque acte, il est un personnage essentiel qui va permettre le dénouement heureux[468]. Même s'il est indiqué dès la liste des personnages qu'il est un abbé, et que les autres personnages le nomment ainsi, il n'exerce pas ses fonctions religieuses au sein de la comédie. Bien au contraire, il joue

femme mariée. Cf. *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Le Prêtre crucifié*, XXXIV, p. 96-103 et *ibid.*, *Le plus cocu des maris*, LVIII, p. 146-150.

[461] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Le Prêtre adultère puni*, XXVI, p. 73-78, ici, p. 74, l. 14.

[462] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 317 : « galant, hardi, entreprenant, amant ». Le terme « galant » avec un seul « l » « indique le sexe aussi bien de la femme que de l'homme ». Ce substantif est donc associé à la fois à l'amour et à la sexualité.

[463] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *La Bourgeoise va à l'offrande*, LXXXI, p. 182-185.

[464] *Ibid.*, p. 182, l. 3-4. L'expression « tendre du bas » est très commune dans les farces médiévales. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Grand Voyage et Pèlerinage de sainte Caquette*, p. 68, v. 398.

[465] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 317.

[466] Cette caractéristique propre à l'entremetteuse est davantage étudiée dans notre partie III puisque cette utilisation de la religion prouve son caractère ingénieux : cf. *infra*, p. 432-439.

[467] Dans *Les Néapolitaines*, Loys, le valet du jeune premier, décrit les festivités chez le curé de Brou. Comme le précise la note de l'édition, c'est un « type populaire, sur le compte duquel on mettait toutes les gaillardises des prêtres ». Cf. *Néapolitaines*, p. 72, l. 2110-2116 : « Le curé de Brou, qui traita si magnifiquement son bon evesque, donna, quand se vint le coucher, au maistre et à tous ses domestiques chacun la sienne, et n'y eut pas mesmes jusques aux courtaux qui n'eussent en l'ecurie chacun sa cavalle, afin que tout le train fut servi de mesme à la françoise et chere entière ». Il ne s'agit pourtant que d'une anecdote et le personnage dont il est question n'est pas représenté en tant que tel dans la pièce.

[468] Cf. *Eugène* : I, 1 ; II, 4 ; III, 2 ; IV, 2 ; IV, 4 ; V, 1 ; V, 2 ; V, 3 ; V, 5.

un rôle très important dans l'intrigue amoureuse, en n'étant pas adjuvant, mais actant. La scène d'exposition présente ce personnage haut en couleurs qui n'a aucun scrupule à parler de sa vie amoureuse. Ne pouvant être marié à une femme, il a décidé d'arranger le mariage de son amante, Alix, avec un autre homme[469]. L'abbé Eugène évoque alors l'une des fonctions d'un ecclésiastique : marier deux personnes. Néanmoins, le cas est ici différent car il s'agit de celle qu'il aime[470]. Bien évidemment, l'abbé a choisi ce mari pour sa naïveté. S'ajoute à ce stratagème celui du cousinage : l'abbé Eugène justifie en effet ses nombreuses présences au domicile conjugal en se faisant passer pour le cousin de la jeune femme[471]. Une ruse qui lui permet de se rendre chez son amante en toute impunité.

L'abbé Eugène explicite également sa philosophie de vie dès la scène d'exposition. Il prône des idées qui mettent en avant son égocentrisme, en affirmant qu'il ne veut penser qu'à son bonheur[472] :

> Comment donc ne consent on point
> De s'aimer soymesme en ce poinct,
> De se flater en son bon heur,
> De s'aveugler en son malheur,
> Sans donner entree au souci ?[473]

À cette idée s'ajoute celle d'une forme d'hédonisme défendu par le religieux : « Je ne voûray jamais rien, / Sinon au plaisir, mon estude »[474]. Les autres personnages ne sont d'ailleurs pas dupes à propos de ses agissements. À l'acte III, scène 1, Florimond profère par exemple de nombreuses injures à son encontre, après avoir découvert qu'il était l'amant d'Alix.

Pour parler de ce type de personnage, l'adjectif « paillard »[475] était déjà beaucoup utilisé dans les textes médiévaux. Nous le retrouvons par exemple dans la farce de *Colin qui loue et dépite Dieu*[476], mais aussi dans la farce du Couturier et Esopet : « Ha ! que tu es un faulx maistre

---

[469] *Ibid.*, p. 43, v. 247-253.
[470] Ce fait est d'ailleurs dénoncé par Florimond. Cf. *ibid.*, p. 85, v. 1129-1131 : « Seduisant un pauvre cocu, / Pour avoir tousours part au cu / Sous une honneste couverture ? ».
[471] *Ibid.*, p. 44, v. 254-255 : « Mais que te semble ? / J'ay feint que c'estoit ma cousine ». Ce type de ruse est un héritage du Moyen Âge. Nous l'étudions plus particulièrement dans notre partie III : cf. *infra*, p. 422-425.
[472] Tilde Sankovitch défend l'idée que l'abbé Eugène représente à lui seul l'homme de la Renaissance par son côté épicurien et égoïste. Cf. T. SANKOVITCH, « Folly and Society in the Comic Theatre of the Pléiade », *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 (*Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme*, 5), p. 99-108. Cette idée est également développée dans son ouvrage consacré à l'œuvre et notamment dans son étude sur la scène d'exposition. Cf. T. SANKOVITCH, *Jodelle et la création du masque. Étude structurale et normative de l'Eugène*, p. 27-29, surtout p. 31 : « Ni inconscient ni tourmenté, il nous apparaît comme le type même d'un certain homme de la Renaissance : libre penseur, orgueilleux, se piquant de philosophie antique et d'un art de vivre personnel et raffiné ».
[473] *Eugène*, p. 36, v. 107-111. Cf. aussi, *ibid.*, p. 37, v. 115-116 : « Nul ne garde si bien en soy / Ce bon heur comme moy en moy ».
[474] *Ibid.*, p. 37, v. 126-127.
[475] *Eugène*, p. 85, v. 1127.
[476] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 157, v. 350 et p. 164, v. 417.

paillart ! » qui peut être glosé par « tu es un homme misérable, un gueux »[477]. Ce terme peut également être considéré comme une insulte dans la farce de *La Tripière*[478], ainsi que celle des *Trois Coquins*[479]. Au sein de la farce des *Deux Maris et leurs deux Femmes*, le mot est utilisé au féminin et il est associé au terme d'insulte « putain »[480]. Il peut ainsi désigner une femme immorale[481]. Huguet rappelle aussi que ce terme peut être glosé de manière générale par « amant »[482]. Le *Dictionnaire érotique* donne la même définition, mais avec une précision : « amant, avec nuance de peu sérieux, qui aime la débauche »[483]. Même s'il ne désigne pas directement un religieux[484], mais un amant sans statut particulier, ce terme est présent à plusieurs reprises dans notre corpus. Dans *La Tasse*, lorsque l'infidélité de Jaqueline est découverte, son amant est nommé ainsi, surtout par le mari, Jerosme[485]. Le mot apparaît également dans *Les Néapolitaines* en désignant Camille, après avoir abusé de Virginie[486]. Il est utilisé à nouveau dans *Les Corrivaus* quand Jacqueline découvre que sa fille est enceinte sans être mariée[487], ainsi que sous sa forme féminine dans *Les Esbahis*, se rapportant à la jeune première qui a perdu sa virginité[488].

Dans la comédie de Jodelle, alors que l'abbé Eugène n'accomplit pas ses devoirs religieux, il est tout de même très heureux de posséder une charge ecclésiastique. Il déclame en effet une longue tirade qui énumère tous les avantages de la vie d'un religieux[489]. Non seulement il se présente comme un hédoniste, mais aussi comme un amant : « Pour me faire ardemment aimer / Ceste Alix, mignarde et jolie »[490]. Tel un amoureux passionné, il démontre à quel point il est épris de la jeune femme, si bien qu'il en devient jaloux, craignant que son

[477] *Ibid.*, t. 2, *Le Couturier et Esopet*, p. 184, v. 379.
[478] *Le Recueil de Florence*, *La Tripière*, p. 736, v. 25.
[479] *Ibid.*, *Les Trois Coquins*, p. 761, v. 325.
[480] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les deux Maris et leurs deux Femmes*, p. 418, v. 36. Cf. également *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier*, p. 223, v. 177. Cf. dans la poésie, François VILLON, *Testament*, p. 176, v. 1621 : « Je suis paillart, la paillarde me suit ».
[481] *Ibid.*, p. 451, v. 393.
[482] E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 5, p. 581.
[483] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 474.
[484] Randle Cotgrave répertorie d'ailleurs l'expression « paillard comme un Moine ». Cf. R. COTGRAVE, *A Dictionarie of the french and english tongues*, Genève, Slatkine reprints, 2011, « paillard ».
[485] *Tasse*, p. 93, p. 96-97, p. 112, p. 115 et p. 117.
[486] *Néapolitaines*, p. 67, l. 1869.
[487] *Corrivaus*, p. 113. Ce terme peut se retrouver en corrélation avec « gallant ». Cf. *ibid.*, p. 114.
[488] *Esbahis*, p. 179.
[489] *Eugène*, p. 37-40, v. 134-181. Toute cette abondance de privilèges est largement dénoncée dès le Moyen Âge. Nous étudions ce phénomène dans notre partie IV en convoquant également le théâtre sérieux : cf. *infra*, p. 555-564.
[490] *Ibid.*, p. 43, v. 238-239.

amante lui soit infidèle[491]. Il se plaît d'ailleurs à décrire avec précision à son interlocuteur la manière dont se passent leurs retrouvailles[492]. Même s'il existe des points communs avec les discours amoureux des religieux dans les farces, une différence majeure est tout de même manifeste ; l'abbé utilise peu le registre grivois, car il inscrit davantage ses paroles dans la courtoisie :

> Nous entrons dedans,
> Et ja d'un desir tous ardens,
> Nous mirons nos affections
> Au miroir de nos passions,
> Qui sont les faces de nous deux.[493]

Ne faisant aucune allusion à leur relation charnelle, il parle essentiellement de la passion qui les consume. À ce sujet, Enea Balmas le présente comme le type même de l'amoureux :

> L'intention satirique est nettement marquée : Eugène parle comme un galant à la mode et n'hésite pas à avoir recours à des images qui feraient les délices des pétrarquisants de l'époque. La mièvrerie affectée des sentiments de ce temps de sensibilité et de raffinement postiches est saisie d'une façon magistrale.[494]

Ici, l'abbé Eugène ressemble en effet à un jeune premier ne parvenant pas à contenir ses sentiments. Rappelons qu'il en vient même à demander à Messire Jean de surveiller sa bien-aimée, de peur que celle-ci ait d'autres amants. Ce type de dialogue aurait très bien pu se retrouver entre un jeune premier et un valet. Pourtant, il s'agit ici d'un religieux qui parle sans vergogne de sa passion dévorante : « La peur que j'ay que ce sottard / Decœuvre la braise qui m'ard : / Et la peur que j'ay qu'en ma Dame / Ne s'allume quelque autre flamme »[495]. À l'acte II, scène 4, il prononce à nouveau un discours teinté de courtoisie en se présentant comme l'amant martyr qui souffre en étant loin de sa dame :

> J'ay tousjours cherché le repos :
> Mais puis que l'amour est passible,
> De l'avoir il m'est impossible,
> Car de mon amour m'absenter
> Ce me seroit la vie oster.[496]

Comme les religieux des farces, il se languit de retrouver son amante mais, alors que ces derniers utilisaient des termes grivois pour parler de leurs retrouvailles, l'abbé Eugène n'agit pas de la même manière.

---

[491] *Ibid.*, p. 46, v. 284-290 : « Apres, mon amour est douteuse : / Et je crains que ceste mignarde / D'aller autre part se hasarde. / Car ses femmes ainsi friandes, / Suivent les nouvelles viandes. / Et puis qui ne seroit jaloux / D'un entretien qui m'est tant doux ? ».
[492] *Ibid.*, p. 46-47.
[493] *Ibid.*, p. 47, v. 303-307.
[494] *Eugène*, éd. E. BALMAS, p. 97.
[495] *Eugène*, p. 48, v. 329-332.
[496] *Ibid.*, p. 76, v. 940-944.

Cependant, lorsque sa sœur, Hélène, lui avoue l'inconstance d'Alix en amour, il passe d'un discours courtois à un registre familier : « Ha maugré bieu de la putain »[497]. Il désigne son amante ainsi, pensant qu'elle joue au même jeu avec Florimond, le soldat fanfaron. Sa sœur est d'ailleurs choquée de ces paroles : « Comment ? qu'est-ce ci ? quelle guise ? / Voila un brave homme d'Église »[498]. L'ironie dans ces mots est manifeste, car nous n'avons pas encore vu Eugène agir comme un religieux digne de ce nom. Bien au contraire, il se consacre surtout à l'amour et agit en fonction de ses sentiments, sans prendre en considération sa foi[499]. L'ensemble de la scène 2 de l'acte III le présente en effet comme un personnage qui ne parvient pas à maîtriser ses émotions après avoir découvert la vengeance de Florimond. Face à cette situation, la figure de l'amant tragique apparaît[500]. Si Frère Guillebert dans la farce éponyme montrait sa peur d'être émasculé, son discours s'inscrivait toujours dans la grivoiserie. *A contrario*, Jodelle met en scène dans sa comédie un religieux, certes amoureux, mais qui s'épanche comme un héros tragique.

À l'acte IV, scène 4, l'abbé Eugène agit de même car il doit faire face à un enchaînement de mauvaises nouvelles[501]. Guillaume, le mari d'Alix, qu'il protégeait, est en effet menacé à son tour d'être emprisonné s'il ne règle pas ses dettes. Le religieux se laisse donc gagner par la souffrance et évoque même la mort[502]. Parmi ces différents discours, l'adresse que fait l'abbé à « Jupiter » est intéressante[503]. Au lieu d'évoquer « Dieu » comme le font les autres personnages, il est plaisant de voir qu'Eugène choisit plutôt le dieu de l'Antiquité, issu d'une religion polythéiste, et connu notamment pour ses nombreuses conquêtes amoureuses. Même dans les pires situations, l'abbé Eugène se place sous l'aura de Cupidon plutôt que la religion[504]. Tout l'acte V le présente d'une autre manière en insistant sur ses différents stratagèmes mis en place. Il parvient en effet à résoudre chaque problème : tandis qu'il vend « une cure » à Matthieu afin

[497] *Ibid.*, p. 78, v. 984.
[498] *Ibid.*, p. 79, v. 989-990.
[499] *Ibid.*, p. 79, v. 991-992 : « L'amour et la douleur extreme / Me font absenter de moymesme ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 80, v. 1017-1018 : « Si est-ce que le cœur en moy / Me predit quelque grand esmoy ». Sa sœur est d'ailleurs très clairvoyante au sujet des sentiments qui le consument. Cf. *ibid.*, p. 70, v. 946-949 : « Vous estes tousjours sus l'amour : / Amour vous court par les boyaux, / Amour occupe maints cerveaux, / Que bien aveuglément demeine ».
[500] *Ibid.*, p. 88, v. 1203-1205 : « Mon cœur s'est pris à tressaillir, / Je sens quasi ma voix faillir, / Ma face est ja toute blesmie ». Cf. également, *ibid.*, p. 89, v. 1228-1229 : « Que la douleur est grand'prison, / Je me sens presque aussi faillir ».
[501] *Ibid.*, p. 102, v. 1493-1503. Cf. également, *ibid.*, p. 103, v. 1505-1523.
[502] *Ibid.*, p. 104, v. 1541-1543 : « Il le faudra, c'est chose seure, / Ou bien de la mort je m'asseure, / Je le sçay bien ».
[503] *Ibid.*, p. 90, v. 1234 : « O Jupiter que sommes nous ! ». À l'acte V, scène 3, Eugène se plaît à nouveau à convoquer des figures mythologiques tirées des textes antiques. Cf. *ibid.*, p. 114, v. 1751-1757 : « Si les prisonniers des enfers / Avoyent tous debrisé leurs fers, / Si Sisyphe estoit deschargé, / Ou si Tantale avoit mangé / Ce qu'en vain poursuit son desir, / Ils n'auroyent point tant de plaisir / Qu'a maintenant Monsieur Eugène ».
[504] Il invoque également un peu plus loin le dieu « Amour ». Cf. *ibid.*, p. 113, v. 1719.

de régler les dettes de Guillaume, il offre sa sœur en mariage à Florimond. Prêt à tout pour conserver sa relation avec Alix, l'abbé fait preuve d'une grande habileté dans l'art de la manipulation. Il ressemble donc aux religieux des fabliaux et des farces qui n'hésitaient pas à faire preuve de ruse pour obtenir ce qu'ils désiraient[505]. Le caractère ostentatoire d'Eugène est plus développé dans la comédie humaniste. À l'acte V, scène 3, il dévoile en effet la relation adultérine à Guillaume, espérant ainsi vivre librement sa relation :

> Il faut maintenant qu'entre nous
> Tout mon penser je te decele :
> J'aime ta femme, et avec elle
> Je me couche le plus souvent.
> Or je veux que d'oresnavant
> J'y puisse sans souci coucher.[506]

Si les religieux, dans les œuvres médiévales, voient leur amante de manière discrète, la comédie de Jodelle insiste davantage sur le cynisme du personnage, dès lors que l'abbé Eugène déclare clairement ce qu'il désire. De plus, cette relation extraconjugale est pleinement assumée grâce au consentement de Guillaume et à la volonté d'Alix de rester son amante.

Par ailleurs, il n'est pas rare qu'une comédie se termine par une scène de repas qui permet de célébrer le mariage des jeunes premiers. La situation dans *L'Eugène* est différente puisqu'il n'y a pas véritablement de jeunes premiers et qu'il n'était pas non plus question d'une intrigue amoureuse, comme il est possible de la retrouver dans les autres pièces de notre corpus. En ce sens, cette comédie ressemble davantage aux farces françaises en mettant au centre le triangle amoureux. Même s'il est question d'un mariage à la fin, il s'agit de celui de Florimond et d'Hélène. De plus, c'est l'abbé Eugène qui annonce le repas final[507]. À ce sujet, Barbara C. Bowen démontre les liens de cette pièce avec les farces médiévales :

> Le caractère de l'abbé Eugène est aussi un peu plus développé, mais il reste au fond l'abbé bon vivant des farces et des fabliaux. Sa préoccupation des bonnes choses de ce monde va jusqu'à commander le banquet final qui était, nous le savons, de mise dans les farces avant que les amoureux se mettent au lit, et qui précède ici la réconciliation prévue d'Hélène et de Florimond.[508]

---

[505] La ruse en tant que telle de l'abbé Eugène est mise en regard avec les textes médiévaux dans notre partie III : cf. *infra*, p. 417-426.

[506] *Eugène*, p. 117, v. 1798-1803.

[507] Cf. *ibid.*, p. 124, v. 1901-1906. Dans les farces médiévales, les amants se mettent à table avant l'acte sexuel. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Retrait*, p. 211, v. 156-157 : « Aportés-vous poinct à macher, / Que je me sente du festin ? » ; *ibid.*, t. 1, *Le Gentilhomme et Naudet*, p. 293, v. 283 : « Ma Damoyselle l'entretient / A banqueter le mieulx qu'elle peult ». La réplique du Gentilhomme est d'ailleurs intéressante puisqu'il utilise le sens propre de ce terme, sans se douter que cette expression peut être prise au figuré alors que l'acte sexuel a déjà été réalisé. Cf. également, *ibid.*, t. 4, *Le badin qui se loue*, p. 49, v. 152-157 : « Moy mesmes certes, mon amy, / pource que beaucoup me faschoit / Que tousjours aller me failloit / Au vin et aux autres prochas, / Quant venez pour faire le cas / Avec moy » ; *ibid.*, t. 4, *Un amoureux*, p. 93, v. 80 : « Il fault faire le bancquet, / Mon amy, avant que on se couche » ; *ibid.*, t. 6, *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*, p. 302, v. 275-279 : « En despit des jaloux meschans, / Pasons le temps en ris et chans. / Siechons-nous bequet à bequet, / Car j'ey preparé le banquet. / Recreon-nous, faison grand chere ».

[508] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 105. Sur l'importance des liens entre la nourriture et la sexualité dans les farces, nous renvoyons aux

L'expression « bon vivant » correspond tout à fait à ce personnage qui n'a cessé de tenir des discours hédonistes plutôt que des discours sacrés. Lors de la scène finale, Messire Jean dresse d'ailleurs à Alix le portrait d'un homme servile en amour, qui consacre peu de place à la foi[509]. Jodelle perpétue donc la tradition médiévale avec ce type de personnage qui, pour une fois, est mis à l'honneur dans une comédie humaniste. Même si la grivoiserie est moins présente, le caractère même de cet abbé, bien plus amoureux que religieux, démontre à quel point les textes médiévaux étaient encore une source d'inspiration au XVI[e] siècle.

Il est également plaisant de retrouver dans les pièces de notre corpus un personnage qui diffère en tous points de l'abbé Eugène. Il s'agit de Corbon dans *Les Escoliers* qui préfère se diriger vers une carrière ecclésiastique. Même s'il est aimé de la jeune première, Grassette, il se désintéresse assez rapidement de ce mariage. Il porte en effet davantage son intérêt sur des études, lui permettant d'exercer des fonctions religieuses. L'acte II, scène 3 est intéressant car il est constitué du monologue du jeune homme, qui déplore sa situation et explicite ses réelles intentions :

> Je porte pièca une bride
> Qui a tousjours guidé mes ans :
> L'amour des lettres, et le temps
> Qui perdu jamais ne retourne,
> Ont mis à mes sens une borne.
> Le plaisir qui naist de l'amour
> Faict vers nous trop peu de sejour
> Pour me mettre en sa servitude ;
> J'aime bien mieux suivre l'estude.[510]

En faisant rimer les substantifs féminins « servitude » et « estude », Corbon montre qu'il préfère avoir une charge ecclésiastique où il se sentira épanoui, alors que le mariage le rendrait servile[511]. Si ce type de discours nous éloigne de la tradition médiévale du religieux lubrique, nous pouvons tout de même rapprocher ce texte du *Jeu de la Feuillée*[512]. La pièce s'ouvre en effet sur une annonce d'Adam qui décide de quitter ses amis pour se rendre à Paris et devenir clerc. Même si, contrairement à Corbon, Adam est déjà marié, sa décision est sans appel : « Seigneur, savés pour quoi j'ai mon abit cangiet ? / J'ai esté avoec feme, or revois au

---

propos de Bernard Faivre. Cf. *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 1, p. 21 : « il est de règle que l'amant vienne au rendez-vous avec son panier de victuailles et nous avons alors droit sur scène à un petit gueuleton en guise de prélude au "jeu d'amourettes" (…). On glisse naturellement des plaisirs de la table à ceux du lit ».

[509] *Eugène*, p. 121, v. 1864-1867 : « Vous ferez bien, et foy de prestre / Vers vous quasi serf il se rend / Son propre vouloir enserrant / Prisonnier pour le vostre suivre ».

[510] *Escoliers*, p. 175.

[511] Voir aussi, *ibid.*, p. 183 : « Car quant à moy j'ayme bien mieux / A mon aise passer mon age / Qu'estre martir en mariage ».

[512] Adam DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. et trad. J. DUFOURNET, Paris, Flammarion, 1989 (*GF*, 520).

clergiet : / Si avertirai chou que j'ai piecha songiet. / Mais je voeil a vous tous avant prendre congiet »[513]. Étant considéré comme une privation des libertés personnelles, le mariage est ici vu de manière négative. Le personnage préfère en effet se diriger vers les études, comme le fait Corbon dans *Les Escoliers*. Cette décision élève-t-elle pour autant le jeune premier au rang de personnage exemplaire et vertueux ? Malgré ses discours qui prônent davantage la piété que la vie amoureuse, il n'en reste pas moins que l'ambition de Corbon est sans limite. Celui-ci accepte en effet la proposition de Sobrin, un jeune homme épris également de Grassette, mais qui n'a pas réussi à obtenir à ses faveurs. Possédant déjà une charge ecclésiastique, ce dernier propose de la lui offrir en échange de son identité[514]. Sobrin ressemble donc davantage à l'abbé Eugène de Jodelle, puisqu'il abandonne ses possibles fonctions religieuses pour pouvoir se marier. Le jeune premier prône à la fois la quête des plaisirs, mais il désire également que l'amour fasse partie intégrante de sa vie[515]. La différence notable entre les deux hommes reste tout de même qu'Eugène, contrairement à Sobrin, conserve son statut d'abbé et entretient une relation extraconjugale. Jodelle fait donc davantage preuve de cynisme pour son personnage qui perpétue la tradition farcesque en restant l'amant de la femme mariée et en faisant passer sa quête des plaisirs avant la religion.

[513] *Ibid.*, p. 46, v. 1-4. Pour plus d'informations sur le type même du « congé » et notamment celui au sein de la littérature arrageoise, cf. *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, éd. P. RUELLE, Paris-Bruxelles, PUF, 1965 (*Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles*, 27). Cf. également, J. DUFOURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, SEDES, 1974.

[514] Il s'agit ici du procédé de substitution très représenté dans la littérature médiévale. Nous l'étudions dans la partie III de notre thèse : cf. *infra*, p. 467-484.

[515] Cf. *Escoliers*, p. 170. Certains aspects de ce monologue seront davantage analysés dans cette même partie : cf. *infra*, p. 141-196.

3. La femme mariée et infidèle : un plaisir au-delà de la vie conjugale

Aux côtés du religieux, il est aisé de retrouver son amante : la femme mariée. Avec le personnage du mari cocu, tous les trois constituent le triangle amoureux qui a fait le succès des farces françaises du Moyen Âge, encore manifeste dans les comédies humanistes[516]. Même si ces dernières mettent davantage l'accent sur le couple amoureux formé par les jeunes premiers[517], il est intéressant de voir que la femme mariée est également mise en scène. Dans *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Madeleine Lazard démontre la fortune de ce type de personnage dans ces œuvres :

> Mais la comédie, comme la nouvelle, s'intéresse davantage à l'infidélité. Les épouses cyniques des comédies de la Pléiade, jeunes, jolies et enjouées, savent, comme les femmes de la farce, concilier le goût du plaisir et l'âpreté au gain, se tirent des situations les plus critiques, les retournent à leur avantage, donnent le change au mari comme à leurs amants. Certaines femmes de riches marchands n'en font pas moins commerce de leurs charmes, l'une dans la maison de l'entremetteuse, l'autre au domicile du client. L'amour est pour elles un métier fructueux qu'elles exercent sans déplaisir.[518]

Au sein de notre corpus, les différentes femmes mariées représentées possèdent en effet plusieurs caractéristiques propres aux farces et aux fabliaux. Elles profitent par exemple de l'absence de leur mari pour recevoir un amant et prendre du plaisir avec lui. Les raisons de leur infidélité sont d'ailleurs multiples, comme la satisfaction de besoins sexuels non assouvis à cause de la vieillesse du mari. Dans tous les cas, il leur faut faire preuve de ruse pour cacher leur infidélité[519]. Comme le soulignait Madeleine Lazard, certaines femmes mariées sont même dénoncées pour leur cupidité quand la quête des plaisirs s'allie à l'amour de l'argent[520]. De plus, la constitution du triangle amoureux rend l'intrigue des œuvres médiévales dynamique, comme le rappelle Philippe Ménard : « Un amour interdit suscite davantage de péripéties qu'un amour licite »[521]. Le public s'interroge alors sur la teneur de l'intrigue, en se demandant notamment si

---

[516] Si nous traitons le personnage du religieux et celui de la femme mariée dans cette partie, le type du mari est davantage étudié dans la partie II sur la naïveté : cf. *infra*, p. 246-262.

[517] L'on pourrait penser de prime abord que le traitement des jeunes premiers est davantage à relier avec la tradition antique et italienne. Pourtant, nous démontrerons dans cette même partie que des éléments grivois propres à la farce se retrouvent également dans leurs discours : cf. *infra*, p. 175-196.

[518] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 121.

[519] Les différents procédés liés à la ruse sont étudiés dans la partie correspondante : cf. *infra*, p. 376-394.

[520] Même si tous les personnages de notre corpus ne sont pas concernés, le thème de la cupidité est tout de même récurrent. Nous lui consacrons une étude plus approfondie dans notre partie IV : cf. *infra*, p. 533-543.

[521] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 16. Sur la tension dramatique qui est alors créée par le retour inopiné du mari, cf. *ibid.*, p. 16 : « la scène se passe toujours au domicile de la femme. Ici encore il convient de réfléchir un instant aux raisons de cette constante. On dire peut-être que selon la mentalité médiévale la femme est surtout une ménagère, qu'elle doit donc rester à la maison. Ce serait oublier qu'une explication de technique littéraire prédomine. Quand la scène se passe au domicile conjugal, une épée de Damoclès (à savoir le retour du mari) menace toujours les galants. Situation rêvée pour les conteurs ! ».

la femme mariée va réussir à duper son mari en toute impunité ou bien si elle va être découverte. Bien évidemment, tous les stratagèmes mis en place pour parvenir à ses fins sont sources de comique[522]. Les personnages féminins n'hésitent pas en effet à ruser afin de prendre du plaisir avec un autre homme. Les propos de Philippe Ménard sont révélateurs à ce sujet car ils démontrent que la recherche du plaisir est forcément liée à l'infidélité et à l'ingéniosité dans les fabliaux : « On est infidèle quand on est sensuelle, et pour satisfaire promptement son désir nulle arme n'est plus efficace que la fourberie »[523].

Défendant la même idée pour les farces, Barbara C. Bowen démontre que ce type de tromperie est caractéristique de la femme mariée :

> Dans le ménage elles sont surtout : (1) *infidèles*. C'est presque une loi de la Nature. Au moment où nous entrons en matière, la femme attend l'occasion de tromper son mari ; cette tromperie ne s'accomplit pas toujours au cours de la pièce, mais l'intention y est.[524]

Ce personnage est toujours associé à la quête des plaisirs, étant à la fois rarement satisfait de son mariage, et capable de trouver aisément un amant qui le contente. Mais la femme mariée doit cacher son infidélité soit en la dissimulant, soit en inventant des mensonges. Elle est donc très souvent décrite comme fourbe et peut être jugée de manière négative. Comme nous l'avons rappelé dans notre introduction, il est très fréquent de retrouver ce type de portrait lorsqu'il s'agit de personnages féminins, victimes de misogynie. Au sein du mariage, la femme n'est jamais louée pour ses vertus car son inconstance en amour est très souvent soulignée. Les auteurs se plaisent alors à mettre en scène les affres de l'amour conjugal où il semble difficile pour une femme de se contenter de son mari.

Cette idée est illustrée dans le fabliau du *Chevalier qui fist sa fame confesse* : « A paine porroit l'en choisir / Fame qui se puisse tenir / A son seignor tant seulement »[525]. Cette vision pessimiste du mariage est encore véhiculée au XVI^e^ siècle et nous la retrouvons notamment dans *Les Esbahis* où le valet Anthoine déplore la situation des maris :

> Si elle est belle, un coquäge
> Compagnera son mariage
> Tousjours en un coin à l'escart,
> Le voisin en aura sa part.
> Ainsi, qui s'y veult arrester,
> Celuy-là ne peult eviter
> Le joug de la trop sotte loy
> Joinct que l'homme qui se marie
> Ressemble à un mulet qu'on lie,
> L'espace d'un jour tout entier,

[522] Cf. *ibid.*, p. 16 : « Quand on veut rire, une histoire de mari trompé est tout à fait à sa place. Le parti pris des auteurs de fabliaux est déjà un signe d'intention comique ».
[523] *Ibid.*, p. 133.
[524] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 49.
[525] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 4, *Chevalier qui fist sa fame confesse*, p. 239, v. 147-149.

> Sans foin beant au ratelier.[526]

Peut-on alors s'attendre à une critique véhémente des femmes mariées dans les comédies de notre corpus ? Il ne faut pas oublier la place du comique dans les pièces du XVI^e^ siècle où le rire l'emporte sur la satire, à l'instar des fabliaux et des farces. Madeleine Lazard donne quelques explications à ce sujet :

> Il n'y a d'ailleurs jamais de punition de l'adultère dans la comédie. Le thème du cocuage ne se confond pas avec la misogynie comme dans la littérature médiévale, car le mari porte la responsabilité de l'infidélité féminine. Elle y est toujours présentée comme la revanche naturelle d'une tyrannie oppressive, avarice, défiance, jalousie, mépris des droits légitimes, une revanche de la jeunesse sur la vieillesse aussi, lorsque le mari est un vieillard.[527]

Même si les actions des femmes mariées ne sont pas en accord avec les règles du mariage, elles conservent leur essence comique. De leurs côtés, les maris ne sont pas non plus dépeints de manière positive puisqu'ils sont souvent absents ou bien trop occupés à exercer leur métier. Comme dans la littérature médiévale, les femmes mariées des comédies humanistes sont elles aussi infidèles et nous retrouvons l'opposition traditionnelle entre la ruse qu'elles possèdent et la naïveté dont les maris font preuve[528]. Au sein de notre corpus, ce personnage est représenté à cinq reprises avec Alix dans *Les Contens*, mais également dans *L'Eugène*, ainsi que Constante dans *La Trésorière*, Agnès dans *Les Esbahis* et Jaqueline dans *La Tasse*. De nombreux points communs sont manifestes avec les femmes mariées des farces et des fabliaux, les dramaturges du XVI^e^ siècle ayant repris certains aspects plus que d'autres dans leurs pièces.

Apparaissant trois fois dans *Les Contens*, Alix joue, malgré les apparences, un rôle significatif. Elle est présente en effet deux fois à l'acte III et une fois à l'acte IV, c'est-à-dire en plein nœud de l'intrigue. Ici, elle vient en aide aux jeunes premiers, Geneviefve et Basile, en se déguisant en homme[529]. De plus, nous savons qu'elle est l'épouse du marchand Thomas et qu'elle tient ainsi une « boutique »[530], comme le souligne Louyse. Alix brosse d'ailleurs un portrait peu flatteur de son mariage. Elle explique en effet à Louyse que si elle s'est retrouvée dans la chambre de sa fille, c'est parce que « son mari la traite mal, à cause d'une garse qu'il entretient exprès »[531]. La situation imaginée par Alix où elle serait la victime et, Thomas, un

---

[526] *Esbahis*, p. 115, v. 505-516.
[527] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 122.
[528] Nous avons préféré séparer ces deux pans dans notre étude. En effet, la partie II traite principalement de la naïveté alors que la partie III est davantage consacrée aux procédés propres à la ruse.
[529] Alix ne tient pas seulement le rôle de femme mariée infidèle, mais également celui d'adjuvante dans l'intrigue amoureuse en utilisant un subterfuge traditionnel : la substitution d'identité. Odet de Turnèbe se place donc entre tradition et innovation, offrant ainsi à un personnage jugé secondaire de prime abord un rôle particulier. Toutes ces réflexions font l'objet d'une démonstration dans la partie III sur « Les mécanismes de la ruse » : cf. *infra*, p. 480-482.
[530] *Contens*, p. 189, l. 516.
[531] *Ibid.*, p. 189, l. 519-520.

mari volage, est comique. Le spectateur connaît en effet l'identité du véritable trompeur depuis l'acte II car la jeune femme cache ses véritables actions en faisant croire qu'elle part en pèlerinage, ce qui lui permet de rencontrer d'autres hommes en toute impunité[532]. Dans la pièce, celle-ci est également représentée aux côtés du maquereau Saucisson, qui l'aide dans ses entreprises amoureuses. Le type traditionnel de la femme mariée en quête de plaisirs apparaît alors.

La situation est quelque peu analogue dans *L'Eugène* de Jodelle. Alix apparaît en effet trois fois sur scène, même si, lors de sa première apparition à l'acte I, scène 3, elle se cache pour écouter secrètement son mari Guillaume et commente ses dires. Celle-ci avoue en aparté son infidélité et ne semble avoir aucun regret à ce sujet[533]. En réalité, Alix se moque de la naïveté de son mari et prend plaisir à s'inscrire dans ce jeu de dupes. L'ensemble de la pièce présente en effet ses affres amoureuses : après avoir été l'amante de Florimond, elle a été mariée à Guillaume par l'abbé Eugène, également épris d'elle. Le spectateur assiste donc au développement de ce triangle, voire de ce quatuor, amoureux avec le retour de Florimond au cœur de la pièce. La filiation avec le Moyen Âge est également manifeste avec le mariage arrangé et le faux cousinage, deux stratagèmes qui permettent aux amants de vivre leur relation en toute impunité[534]. À la différence des *Contens*, l'infidélité de la femme mariée est découverte dans *L'Eugène*, mais elle reste impunie. Faisant preuve d'honnêteté, Eugène explique à Guillaume qu'il compte vivre au grand jour sa relation avec sa femme. Ce dernier accepte bien volontiers car il pourra conserver son mode de vie[535]. Cette situation finale est très particulière et ne trouve pas d'autres exemples dans notre corpus.

Dans *La Trésorière*, la présence de l'héroïne éponyme est significativement différente. Constante apparaît en effet cinq fois, et uniquement dans le deuxième et le troisième acte. Elle est relativement peu présente sur scène, alors qu'elle est l'une des protagonistes principales qui suscite l'intérêt de plusieurs personnages masculins. Épouse du Trésorier, souvent absent pour ses affaires, elle en profite pour recevoir le Protenotaire, son amant, formant ainsi le trio amoureux propre à la farce. Pourtant, comme dans *L'Eugène*, le chiffre trois passe également au chiffre quatre[536]. Constante a en effet un autre amant, Loys, dont elle ne semble pas éprise. Même si elle retarde sans cesse sa venue, elle accepte avec un grand empressement les présents

[532] Ce stratagème est directement hérité des farces françaises, comme nous le démontrons dans notre partie III : cf. *infra*, p. 440-448.
[533] *Eugène*, p. 56, v. 516-517 : « Seroit perte s'il estoit lievre, / Les cornes luy séent fort bien ».
[534] Nous étudions ce mécanisme de la ruse très présent dans la littérature médiévale : cf. *infra*, p. 422-425.
[535] Il s'agit ici à nouveau d'un motif propre à la farce française : le « cocu content » : cf. *infra*, p. 246-257.
[536] Nous sentons bien toute l'ironie présente dans le choix du prénom pour ce personnage. Son amour est en effet tout sauf « constant ».

qu'il lui offre. L'un des problèmes de la Trésorière est qu'elle aimerait tout obtenir : la sécurité financière apportée par son mari et la possibilité de recevoir de nombreux biens d'un amant éperdument amoureux qu'elle repousse. Mais elle recherche également l'amour et le plaisir avec celui qu'elle a choisi et qu'elle entretient financièrement. De plus, comme Alix dans *L'Eugène*, Constante est démasquée à la fin de la pièce. L'une des résolutions farcesques du triangle amoureux est alors manifeste avec les amants pris sur le fait, même si la comédie présente une situation plus incongrue. Déçu par un amour non partagé, Loys menace le Trésorier chez lui. S'ensuit alors une course poursuite entre les deux hommes qui finissent par découvrir Constante et le Protenotaire en train de prendre du plaisir ensemble. Malgré le pardon final du mari, la femme mariée a été mise en échec, ayant perdu ses deux amants.

Grévin met en scène une situation quelque peu différente dans son autre comédie. La pièce des *Esbahis* s'ouvre en effet sur le monologue de Josse qui déplore la perte de sa femme, Agnès. Cette donnée est d'ailleurs constitutive du nœud de l'intrigue car elle permet à Josse de pouvoir épouser une autre femme, Madalène. Cependant, Agnès réapparaît dans l'acte final, empêchant ainsi ce mariage. Le public découvre alors au fur et à mesure tous les événements qui l'ont conduite jusqu'ici. Après avoir suivi un homme qui l'a finalement abandonnée, elle a été l'amante de l'Italien Panthaleoné. Elle a pu ensuite trouver refuge chez Claude, l'entremetteuse, lui permettant ainsi de rencontrer le Gentilhomme, avec qui elle prend du bon temps dans la pièce. Elle décide enfin d'intervenir en faveur des jeunes premiers en rappelant à Josse leur union. Comme l'Alix des *Contens*, Agnès fait appel aux services d'une entremetteuse afin de prendre du plaisir avec d'autres hommes. Néanmoins, contrairement aux autres comédies de notre corpus, même si l'infidélité d'Agnès est connue, Josse accepte de rester marié avec elle. Là encore, les points communs avec les farces françaises apparaissent. Ces quatre personnages féminins démontrent en effet leur besoin de satisfaire leurs envies sexuelles et justifient de plusieurs façons leurs agissements. Agnès souligne par exemple l'impuissance sexuelle de son mari, tandis que Jaqueline dans *La Tasse* cherche du réconfort auprès d'un amant après avoir été malmenée par son mari. Même si son adultère est découvert par son mari, comme c'était le cas dans *La Trésorière*, les faits ne se déroulent pas de la même manière dans les deux comédies. Utilisant le déguisement comme ruse, à l'instar d'Alix dans *Les Contens*[537], Jaqueline n'est finalement pas appréhendée et peut prendre à nouveau du plaisir avec son amant en toute impunité. Tous ces personnages féminins de notre corpus reprennent

[537] Dans *La Tasse*, nous retrouvons à nouveau le procédé de la substitution de personnages : cf. *infra*, p. 482-484.

donc bel et bien des motifs présents dans la littérature médiévale, mais avec des degrés différents.

3.1. Dans l'œil des autres personnages

Dans *Les Contens*, si Alix est présente trois fois sur scène[538], elle apparaît six fois dans l'ensemble de la pièce à travers les paroles des autres personnages[539]. Le même phénomène est manifeste dans *La Trésorière* de Jacques Grévin et dans *L'Eugène* d'Étienne Jodelle. Constante apparaît en effet cinq fois sur scène[540] mais les autres personnages parlent d'elle dans onze scènes différentes[541]. Quant à Alix dans *L'Eugène*, même si les hommes de la pièce manigancent ou se déchirent pour elle, elle n'apparaît que trois fois sur scène[542]. En revanche, elle est le sujet des conversations des autres personnages dans sept scènes[543]. Nous pouvons émettre le même constat pour *Les Esbahis* où Agnès n'est présente que deux fois sur scène à l'acte final[544] alors qu'il est question d'elle à six reprises dans l'ensemble de la comédie[545]. Dans *La Tasse*, la situation est quelque peu différente puisque Jaqueline apparaît souvent sur scène[546]. Cependant, comme nous l'avons précisé, outre son rôle de femme mariée infidèle, elle tient également le rôle du personnage naïf, que nous n'étudierons pas dans ce chapitre[547]. Afin de mieux percevoir les différents aspects de la quête des plaisirs chez la femme mariée, analysons tout d'abord les discours des autres personnages à leur sujet.

À l'acte II, scène 5 des *Contens*, Saucisson présente à Eustache la femme avec qui il pourrait prendre du plaisir. L'escornifleur, qui est son « employeur », commence par louer ses

[538] Cf. *Contens* : III, 4 ; III, 5 et IV, 1.
[539] Cf. *ibid.* : II, 5 ; IV, 1 ; IV, 5 ; IV, 6 ; V, 2 et V, 5.
[540] Cf. *Trésorière* : II, 2 ; II, 3 ; III, 4 ; III, 5 et III, 6.
[541] Cf. *ibid.* : I, 1 ; I, 2 ; I, 3 ; II, 1 ; II, 2 ; III, 1 ; III, 2 ; III, 6 ; IV, 4 ; V, 1 ; V, 2.
[542] Cf. *Eugène* : I, 3 ; III, 3 et V, 5.
[543] Cf. *ibid.* : I, 1 ; I, 2 ; I, 3 ; II, 2 ; II, 3 ; II, 4 et III, 1.
[544] Cf. *Esbahis* : V, 3 et V, 4.
[545] Cf. *ibid.* : I, 1 ; I, 2 ; III, 1 ; III, 2 : IV, 6 et V, 4.
[546] Cf. *Tasse* : II, 1 ; II, 2 ; II, 3 ; II, 4 ; II, 6 ; II, 7 ; II, 8 ; III, 1 ; III, 3 ; III, 5 ; III, 7 ; V, 1 ; V, 2 ; V, 4 ; V, 6 ; V, 7.
[547] Le côté naïf de Jaqueline est également très intéressant : au théâtre, il est rare que ce soit le personnage féminin qui soit la dupe. Nous étudions cette caractéristique de manière plus détaillée dans notre partie II : cf. *infra*, p. 408-416.

attraits physiques en proposant au jeune homme de lui apporter une « belle garce »[548]. Il en est de même pour Louyse qui fait la rencontre d'Alix et qui s'empresse, elle aussi, de souligner sa beauté : « Je vous dis que je ne suis point bien edifiée de ceste masquarade, et ne suis guere aise que ceste belle Madame Alix, que nous avons fait sortir par l'huys de derriere, soit venue voir ma fille »[549]. Son frère, Alfonse, va renchérir, donnant ainsi son point de vue masculin : « Quant à moy, je ne sçay qu'en penser. Toutefois, elle me semble d'assez bonne sorte »[550]. Dans *Les Esbahis*, à l'acte III, scène 2, Claude vante également les mérites de la femme qu'elle compte présenter au Gentilhomme. Elle met alors en avant ses différents mérites, en soulignant notamment sa beauté et ses vertus morales :

> Ha, Monsieur, c'est bien la plus belle
> Que vous puissiez voir des deux yeux.
> Mais quoy ? un maintien gratieux,
> Avecques une honnesteté,
> Qui siet tant bien à la beauté
> Que rien plus.[551]

L'entremetteuse doit rassurer en effet son client sur ce qu'elle lui propose. Lorsque Claude retrace le parcours d'Agnès, elle prend aussi soin de rappeler que sa beauté lui a souvent attiré les faveurs des hommes[552]. Après avoir pris du bon temps avec elle, le Gentilhomme confirmera ses dires puisqu'il s'empresse de relever la beauté d'Agnès sur un ton hyperbolique : « Cousin, c'est par Dieu la plus belle »[553]. Pourtant, le valet Julien ne partage pas cette opinion : rencontrant pour la première fois la jeune femme, il ne parvient pas à percevoir ses atouts :

> Ha ! vrayment si elle estoit belle
> Il y auroit meurtre. Mais quoy ?
> Toute la beauté que j'y voy
> Ne peult faire dresser l'oreille
> A mon courtault.[554]

Dès les œuvres médiévales, la beauté est en effet un élément essentiel qui participe à la séduction féminine, comme le rappelle l'un des maris de la farce des *Deux Maris et leurs deux Femmes* : « Car le langaige mieulx s'adonne / En disant : "Elle est belle et bonne" »[555].

---

[548] *Contens*, p. 127, l. 420. Dans l'ensemble de sa réplique, Saucisson utilise une hyperbole pour vanter les mérites d'Alix. Cf. *ibid.*, p. 127, l. 419-420 : « Avant qu'il soit une heure d'icy, je vous feray voir une autant belle garce que vous en ayez veue de cest an » ;
[549] *Ibid.*, p. 196, l. 102-104.
[550] *Ibid.*, p. 196, l. 105-106.
[551] *Esbahis*, p. 147, v. 1226-1231.
[552] Cf. *Esbahis*, p. 148, v. 1251-1258 : « Advint qu'un Gascon, qui estoit / Eschappé du camp, cognoissoit / Un sire Josse, gros marchant / De ceste ville ; luy sachant / Que la bource estoit bien garnie, / Faignit de faire compagnie / A sa femme, joinct la beauté / Dont il pouvoit estre incité ». Cf. également, *ibid.*, p. 149, v. 1267-1273 : « Ainsi laissée, / Incontinent fust redressée, / Ainsi qu'ell' est de beau maintien, / Par quelque jeune Italien / Qui, pour la voir et fresche et belle, / A pris son plaisir avec elle / Trois ans entiers ».
[553] *Ibid.*, p. 187, v. 1937.
[554] *Esbahis*, p. 210, v. 2333-2337.
[555] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les deux Maris et leurs deux Femmes*, p. 453, v. 422-423.

Rappelons par exemple que le Moine de la farce du *Savetier, le Moine et la Femme* est attiré par l'épouse de son interlocuteur avant même de l'avoir vue. La description des attraits physiques de celle-ci suffit en effet à le charmer[556]. Son Portier est également subjugué dès qu'il l'aperçoit à l'église : « Que vous estez belle / Et bonne, par mon sacrement »[557]. Les adjectifs « belle » et « bonne » sont donc souvent mis en corrélation pour traduire l'attirance des hommes pour une femme. Celle-ci est d'ailleurs lucide à ce sujet, ayant parfois conscience de son pouvoir de séduction, comme l'illustre la Meunière dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier* : « Les maistres de nostre moulin / Sont fort amoureulx de mon corps »[558]. La femme mariée peut alors profiter de cet avantage pour manipuler à souhait les personnages masculins. Cette situation apparaît notamment dans la farce du *Gentilhomme et Naudet* où ce dernier loue la beauté de la Damoiselle : « Vous estes par tout clere et belle »[559]. Dans la suite du dialogue, elle profite d'ailleurs de ses atouts physiques pour convaincre son interlocuteur de lui révéler où se trouve son mari. Si les personnages masculins s'accordent sur la beauté des femmes dans les farces, ils n'agissent pas de même dans les comédies de notre corpus.

La beauté de Constante est par exemple une source de débat où les protagonistes deviennent ses défenseurs ou ses détracteurs. Nous pouvons en effet relever un parallélisme entre les paroles du Protenotaire à l'acte II, scène 1 et celles de Richard et de son maître, Loys, à l'acte I, scène 1[560]. Sans doute est-ce pour cette raison que les deux amants considèrent Constante « cruelle »[561]. À l'instar des personnages féminins dans la veine courtoise, la Trésorière est présentée comme l'amante parfaite, dotée d'une beauté surprenante et envoûtante. Ces deux scènes mises en parallèle ont un caractère comique puisque les amants louent les mêmes qualités, tout en ne sachant pourtant pas qu'ils aiment la même femme. Le comique est également manifeste lorsque le spectateur entend les paroles de Richard au sujet de Constante. Seul sur scène, il brosse un portrait péjoratif de l'amante de son maître qui, selon

[556] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, Le Moine et la Femme*, p. 155-156.
[557] *Ibid.*, p. 193, v. 564-565. Rappelons brièvement le comique de la situation : il ne s'agit pas d'une femme mais du Savetier qui a revêtu les habits de son épouse.
[558] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*, p. 340, v. 102-103.
[559] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Gentilhomme et Naudet*, p. 299, v. 357.
[560] *Esbahis*, acte I, scène 1, p. 8, v. 21-22 : « Vrayment une telle beauté / A bien un amant merité » ; *ibid.*, p. 9, v. 37-39 : « Monsieur, je me tiendrois heureux / De mourir estant amoureux. / D'une si parfaicte beauté » ; *ibid.*, acte II, scène 1, p. 28, v. 369-372 : « Mais pense-tu / Combien est grande sa vertu, / Et combien sa perfection / Peult dompter mon affection » ; *ibid.*, p. 28, v. 376-379 : « Tant seulement sa bonne grace, / Son doux parler et son maintien, / Sans rien flater, meritent bien / L'amour d'un bien plus grand seigneur ».
[561] Les paroles des deux amants font bien évidemment penser à toute la tradition courtoise où les personnages masculins présentent ainsi leur bien-aimée. Nous étudions plus particulièrement cet aspect dans la suite de notre écrit : cf. *infra*, p. 149-175.

lui, est victime de son aveuglement : « Encor' vraiment la Damoiselle, / Quant tout est dict, n'est pas si belle »[562]. Pour Richard, Constante est donc davantage une beauté factice qu'une beauté parfaite[563], ce qui lui permet de tromper les hommes[564]. Ainsi, la beauté de la femme est un sujet qui revient régulièrement dans les paroles des autres personnages. La confrontation des différentes opinions provoque le rire et révèle soit leur naïveté, soit leur lucidité.

Si les personnages de *L'Eugène* s'accordent sur la beauté d'Alix[565], leurs avis divergent quant à ses vertus morales. D'un côté, nous avons les personnages masculins qui, amoureux d'elle, louent son physique et évoquent leur bonheur à ses côtés. Cependant, l'abbé Eugène et Florimond ont quelques doutes quant à sa fidélité. Un comique de situation est en effet manifeste en comparant l'acte I, scène 1 et l'acte II, scène 2. Dans la scène d'exposition, même si l'abbé Eugène prouve à Messire Jean qu'Alix est amoureuse de lui, celui-ci craint parfois qu'elle ne se détourne de lui : « Et je crains que ceste mignarde / D'aller autre part se hasarde. / Car ces femmes ainsi friandes, / Suivent les nouvelles viandes »[566]. Il devient ainsi un amoureux jaloux, en voulant s'assurer qu'aucun autre homme ne pourra la posséder[567]. Les mêmes recommandations apparaissent à l'acte II, scène 2 dans le dialogue entre Florimond et Arnault. L'homme de guerre demande en effet à son valet de surveiller celle qu'il aime afin de vérifier si elle n'a pas choisi un autre amant :

> Faut-il que j'y voise desore,
> Ou bien s'il vaut mieux que par toy
> Soit faite l'entree avant moy,
> Pour veoir si tu surprendras point
> Quelque muguet, qui se soit joint
> A mon Alix par mon absence ?[568]

---

[562] *Ibid.*, p. 47, v. 697-698.
[563] *Ibid.*, p. 14, v. 116-118 : « Si est-ce qu'il est surmonté / Par une femme aussi commune / Que les divers cours de la Lune ».
[564] *Ibid.*, p. 14, v. 122-125 : « Et sous l'ombre d'une beauté / Qu'elle vend plus cher qu'au marché, / Elle luy a ja arraché / Les biens, l'honneur et les amis ». Voir aussi, *ibid.*, p. 15, v. 143-147 : « Encore si pour sa beauté / Elle valoit le decroté, / Je dirois ; mais quoy ? seulement / La façon de l'habillement / Vault autant que la bague entiere ».
[565] La réplique de l'abbé Eugène est révélatrice à ce sujet. Cf. *Eugène*, p. 43, v. 239-242 : « Ceste Alix, mignarde et jolie, / Bague fort bonne et bien polie, / Pour qui, ô serviteur fidelle, / Tu me vaux une maquerelle ». Voir également celle de Guillaume au sujet de la beauté de sa femme. Cf. *ibid.*, p. 52, v. 444 : « Sa beauté tout le monde enflamme ».
[566] *Eugène*, p. 46, v. 285-288. Le mot « mignarde » signifie « affectée », « caressante, « jolie ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 430. De plus, la jalousie de l'abbé Eugène est visible à plusieurs reprises dans la pièce. Cf. par exemple, *Eugène*, p. 48, v. 331-332 : « Et la peur que j'ay qu'en ma Dame / Ne s'allume quelque autre flamme ».
[567] *Ibid.*, p. 48-49, v. 342-347 : « Quant tout est du second, je t'asseure / Qu'il te faudra prendre cent yeux, / A fin de me la garder mieux : / Qu'on espie, que lon regarde, / Qu'on s'enquiere, qu'on prenne garde / De n'estre en embusche trouvé ».
[568] *Ibid.*, p. 73, v. 870-875.

Malgré leur amour, l'abbé Eugène et Florimond ne sont pas dupes sur l'inconstance d'Alix. Rappelons d'ailleurs que les craintes de ce dernier se confirment : de retour de la guerre, il découvre en effet que son amante s'est mariée à Guillaume, tout en prenant un religieux pour amant.

La lucidité des personnages masculins sur les vertus morales de leurs amantes s'affaiblit alors lorsqu'il est question de leurs compétences en matière d'amour et de sexualité. Les doutes sont rapidement éclipsés à la pensée du plaisir charnel. Comme le rappelle Sarah F. Matthews Grieco, la littérature du XVI^e^ siècle met surtout en valeur la beauté féminine avec des termes spécifiques : « Au XVI^e^ siècle c'est surtout la femme qui est belle. Mis à l'honneur par l'art et la philosophie, chantée par les poètes, le "corps mignon" de la femme est un des thèmes les plus importants de la Renaissance française »[569]. Même si les femmes mariées de notre corpus sont souvent complimentées pour leur beauté, leurs descriptions restent générales, ce qui les éloigne de la tradition courtoise. Les femmes mariées des comédies humanistes ont plus de points communs avec les personnages des farces et des fabliaux.

Il est alors frappant de relever la fréquence de certains mots et expressions grivois dans les pièces de notre corpus. Le terme « gaillard » est par exemple présent dans trois comédies[570]. Alors que dans *Les Contens*, il désigne le type d'homme que recherche Alix[571], dans *Les Esbahis*, il se rapporte à la fois au Gentilhomme, qui se vante sur ses prouesses sexuelles[572], mais il qualifie également Agnès[573]. De plus, dans *La Trésorière*, Richard évoque les stratagèmes en amour de Constante grâce au mot « gaillardise »[574]. Mais d'autres termes mettent en avant les atouts des femmes mariées. Dans les comédies d'Odet de Turnèbe et de Jacques Grévin, nous retrouvons par exemple à plusieurs reprises le substantif « tendron » : Saucisson nomme ainsi Alix[575], tandis que Claude l'utilise pour parler d'Agnès[576]. Ce terme apparaît également dans les paroles du Gentilhomme lorsqu'il répond à l'entremetteuse[577].

---

[569] S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e^ siècle*, Paris, Flammarion, 1991 (*Histoires*), p. 134.
[570] Pour rappel, dans le *Dictionnaire érotique*, il est indiqué que cet adjectif se rapporte à un homme « audacieux, galant » : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 317. Cf. également E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 4, p. 251 : « gaillard : un peu fou extravagant (…) vif, emporté irascible ».
[571] *Contens*, p. 144, l. 107-108 : « Vous verrez un jeune homme aussi gaillard que vous en ayez esprouvé ».
[572] *Esbahis*, p. 150, v. 1292-1294 : « Si trouvera-elle un François / Aussi gaillard et bien empoinct / Qu'Italien qu'on trouve poinct ».
[573] *Ibid.*, p. 150, v. 1295-1298 : « Or allons donc, et je m'asseure / Que vous trouverez la monture / Aussi gaillarde et bien empoinct, / Que Françoise qu'on trouve poinct ».
[574] *Trésorière*, p. 60, v. 933-936 : « Les caresses, les mignardises, / Les bonjours et les gaillardises, / Le doux acueil, le deviser / Sont les moyens d'aprivoiser ».
[575] *Contens*, p. 144, l. 115-116 : « le tendron ne merite-il pas un bon peché ou deux ? ».
[576] *Esbahis*, p. 147, v. 1223-1225 : « J'eusse desja les dix escus, / Avec espoir d'en avoir plus / Pour le tendron ».
[577] *Ibid.*, p. 191, v. 2029-2030 : « Cousin, allons-nous-en chez Claude, / Je vous veux monstrer le tendron ».

À chaque fois, il peut être perçu comme une marque d'affection, louant ainsi la femme mariée[578]. Des tournures plus familières peuvent aussi être utilisées à leur égard comme le substantif « putain ». Nous retrouvons la même utilisation dans la farce des *Deux Maris et leurs deux Femmes* où le terme s'oppose à la « femme de bien »[579]. Dans ce cas, ce sont surtout des personnages auxiliaires qui y ont recours, ce qui témoigne de leur animosité, comme au sein du monologue de Richard dans *La Trésorière* : « la macquerelle / Est l'oiseleur qui renouvelle / Souvent l'appas et met en main, / Au lieu d'amorce, une putain »[580]. Mais ce terme est également présent dans le monologue de Messire Jean dans *L'Eugène* afin de synthétiser les différents défauts d'Alix[581]. Dans cette comédie, le mot « pute » apparaît aussi et désigne à nouveau la jeune femme[582]. À l'acte III, scène 1, Arnault, le valet de l'homme de guerre, s'emporte contre le comportement de l'ancienne amante de son maître : s'il la considérait auparavant comme une « dame », c'est plutôt la dénomination de « pute » qui lui conviendrait désormais[583]. De plus, Hélène, la sœur du personnage éponyme, fait part de son animosité envers Alix en utilisant deux substantifs dépréciatifs : « Ceste maraude, ceste caigne, / Enamoura l'Abbé mon frere, / Si bien qu'elle trouva maniere / D'arracher de luy mariage »[584]. Dans son dictionnaire, Antoine Oudin rappelle qu'une « caigne » désigne une « chienne chaude : qui se dit aussi d'une femme desbauchée. vulg. »[585]. Quant à l'adjectif « maraud », il signifie « indigent, gueux »[586]. La sœur de l'abbé Eugène considère donc Alix comme une prostituée, étant persuadée que cette dernière profite des largesses de son frère. Enfin, le terme « putain » est utilisé dans *La Tasse* mais dans un contexte différent. À l'acte II, scène 6, Jerosme menace de battre sa femme et les paroles qu'ils prononcent sont violentes :

---

[578] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 594 : « tendron : jeune fille, aussi terme affectif ». E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 7, p. 211 : « tendron : ce qui est tendre ». Le substantif peut être vu comme affectif dans la farce de Raoullet Ployart lorsque le personnage éponyme s'adresse à sa femme. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Raoullet Ployart*, p. 255, v. 1.

[579] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les deux Maris et leurs deux Femmes*, p. 447, v. 363-364.

[580] *Trésorière*, p. 60, v. 929-932.

[581] *Eugène*, p. 50, v. 384-385 : « Alix dy-je plus grand putain / Qu'on puisse voir en aucun lieu ».

[582] Les idées de Tilde Sankovitch ne vont pas en ce sens. Cf. T. SANKOVITCH, *Jodelle et la création du masque. Étude structurale et normative de l'Eugène*, p. 70 : « L'amour est une carrière pour Alix, et pourtant elle n'est pas une prostituée avec toutes les implications sordides de ce mot, mais plutôt une jeune femme débrouillarde qui côtoie des personnes respectables et qui s'est fait une situation, avec un mari, maison, meubles et toute la respectabilité attachée à la propriété ».

[583] *Eugène*, p. 81, v. 1040-1047 : « Laissans la femme mal apprise, / Laissans ceste infidelle dame ? / Dame, mort bieu, veu tel diffame / Le nom de dame n'y convient, / Laissans la pute qui ne tient / Compte de l'amant tant aimable, / Lequel d'un vouloir immuable / Luy avoit dedié sa vie ».

[584] *Ibid.*, p. 75, v. 920-923.

[585] Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 69. Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 101. Cf. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 2, p. 49 : « cagne : chienne (…) femme de mauvaise vie ».

[586] Cf. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 5, p. 137. Cf. également, A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, p. 2008.

« Par la chair vous serez batue, / Sotte putain, fausse guenon »[587]. Malgré la reprise de ce mot, il s'agit ici d'un simple terme d'insulte[588], sans véritable lien avec la prostitution comme c'était le cas dans les exemples des autres comédies.

De plus, la récurrence du mot « bague » dans les pièces de notre corpus est un indice de l'héritage médiéval[589]. Provenant de l'ancien provençal avec « bacassa », ce substantif désigne une « fille, femme plus ou moins facile »[590] et appartient ainsi à la prostitution. Pierre Jannet le rattache notamment à ce domaine car, selon lui, on l'utilisait pour « s'informer de son mérite, de ses qualités »[591]. Nous le retrouvons par exemple dans l'œuvre de Coquillart, se rapportant à une femme aux mœurs légères : « Une courtiere, ou macquerelle, / A proprement dire son nom, / Sert une bague fort nouvelle, Gorgiase, plaisante et belle »[592]. Dans *La Tasse*, il est intéressant de retrouver ce terme sous sa forme substantive étymologique : « Le diable doncques y ait part, / Qu'au grand diable soit la bagasse / Ie la vay tuer sur la place »[593]. À ce sujet, le dictionnaire étymologique et historique du gallo-roman rappelle les différents sens de « bacassa », notamment à travers sa forme française « bagasse »[594]. Dans tous les cas, ce terme est directement lié à la prostitution puisqu'il désigne une prostituée ou, de manière plus générale, une personne débauchée. Ce sens se retrouve à nouveau dans les paroles de Jerosme après avoir appris que sa femme avait un amant. De plus, dans *Les Contens*, à l'acte II, scène 5, Eustache s'inquiète de savoir quelle est la « bague » que possède Alix. Le jeune homme s'interroge alors sur ses « mérites », c'est-à-dire sur ses compétences sexuelles. Il en est de même dans *Les Esbahis* où le Gentilhomme s'enquiert de la « bague » de la femme que l'entremetteuse Claude veut lui présenter. Celle-ci s'empresse alors de mettre en avant l'expérience d'Agnès dans ce domaine :

> Or allons donc, et je m'asseure
> Que vous trouverez la monture

[587] *Tasse*, p. 45.
[588] Le *Dictionnaire érotique* dénote qu'une « guenon » désigne une « femme laide » : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 339.
[589] Cf. *Contens*, p. 128, l. 431 ; *Eugène*, p. 43, v. 240 ; *Trésorière*, p. 14, v. 147 ; *Esbahis*, p. 150, v. 1288 ; *Corrivaus*, p. 137 et *Tasse*, p. 28.
[590] Cf. DMF 2020 « bague ». Le *Dictionnaire érotique* est plus précis puisque le mot « bagasse » se rapporte à une « servante, entremetteuse, prostituée de bas étage » : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 49. Cf. également E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 1, p. 453 : « bague (par plaisanterie, presque toujours en parlant d'une femme) ».
[591] Odet DE TURNEBE, *Les Contens*, dans *Ancien théâtre françois*, éd. P. JANNET, A. DE MONTAIGLON et E.-L.-N. VIOLLET-LE-DUC, t. 10, Paris, P. Jannet, 1857 (*Bibliothèque elzevirienne*, 10), p. 54. Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 49 : « bonne, mauvaise bague : femme de valeur, femme de rien, aussi putain, prix d'une prostituée ».
[592] Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, *Les Droitz nouveaulx*, p. 208, v. 1564-1567. Cf. également, *ibid.*, p. 224, v. 1900.
[593] *Tasse*, p. 93.
[594] Cf. W. VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, R. G. Zbinder & co, 1928-2002, p. 196-197.

Aussi gaillarde et bien empoinct,
Que Françoise qu'on trouve poinct,
Et fussiez-vous plus orguilleux.[595]

Comme nous l'avons vu, après avoir pris du bon temps avec Agnès, le Gentilhomme fait part de son contentement : « Cousin, c'est par Dieu la plus belle, / Et qui entend mieux le mestier / Que femme qui soit au quartier »[596]. Même si le personnage masculin met en avant la beauté de son amante, il ne peut s'empêcher de l'assimiler aux plaisirs de la chair. L'expression « qui entend mieux le mestier » peut être reliée avec le domaine de la prostitution car le Gentilhomme évoque explicitement ses ébats amoureux avec Agnès. De plus, le thème de la prostitution est sous-jacent dès la scène d'exposition dans *La Trésorière*. Le valet Richard critique en effet les mœurs légères de Constante : selon lui, non seulement elle attire les regards, mais elle est souvent attirée elle-même par de nombreux hommes. Elle se plaît même à les recevoir chez elle en toute impunité :

Cependant comment les amours
Se demerront : la damoiselle
Ne sera du tout si rebelle
Qu'auparavant, car le loisir
Luy fera mille fois choisir
Le bon moyen, l'heure et le temps
Pour rendre ses amis contens,
Tant le courtizan que son page.[597]

Si l'Agnès des *Esbahis* et l'Alix des *Contens* étaient liées avec les entremetteuses, la situation est différente dans cette comédie car Constante profite de l'absence de son mari pour inviter ses amants. Outre la présence du substantif « bague », la prostitution est également abordée avec « l'oiselerie ». À l'acte III, scène 6, Richard fait le réquisitoire de la jeune femme en mettant en avant sa cupidité[598]. Pour étayer son propos, il compare ses actions à « l'oiselerie » : « Les caresses, les mignardises, / Les bonjours et les gaillardises, / Le doux accueil, le deviser / Sont les moyens d'aprivoiser »[599]. Ce thème est notamment illustré dans la farce *La Pipée* où le titre désigne le piège tendu aux oiseaux, comme les amants peuvent tomber dans le jeu d'amour[600]. De manière allégorique, la pièce démontre en effet que les amants sont souvent victimes d'un amour trompeur et en ressortent appauvris. Ici, la femme est perçue métaphoriquement comme

[595] *Esbahis*, p. 147, v. 1295-1299.
[596] *Ibid.*, p. 187, v. 1937-1939.
[597] *Trésorière*, p. 17-18, v. 194-201.
[598] La cupidité est un autre défaut typique de la femme mariée dès la littérature médiévale. Ce trait de caractère se retrouve dans quelques pièces de notre corpus. Nous renvoyons à notre partie IV sur « Le pouvoir de l'argent » : cf. *infra*, p. 533-543.
[599] *Trésorière*, p. 59-60, v. 933-936.
[600] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *La Pipée*, p. 238-348.

un piège. Selon Richard, Constante dans *La Trésorière* agirait de la sorte et réussirait à duper ses amants grâce à ses atouts physiques.

Comme c'était le cas avec la présence du mot « bague », nous pouvons donc nous demander si les femmes mariées de notre corpus sont perçues comme des prostituées par les autres personnages[601]. Dans *Les Contens*, les actions d'Alix peuvent être rattachées à la prostitution. Outre l'utilisation du substantif « bague », rappelons que la jeune femme profite des Jours Gras pour prendre du bon temps avec des hommes que Saucisson lui présente. De plus, après que son père a découvert qu'il avait reçu une femme chez lui, Eustache doit expliquer les raisons pour lesquelles il a connu Alix. Le jeune homme se défend en affirmant qu'il n'a commis aucun méfait puisqu'il n'a pas passé du temps avec une « garse publique, et qui face mestier et marchandise de se prester »[602]. Il affirme alors qu'Alix rencontre d'autres hommes pour son propre plaisir, mais qu'elle ne considère pas cette activité comme un métier. C'était aussi de cette manière que Saucisson l'avait présentée pour la première fois à Eustache : « Contentez-vous que c'est une marchande de la ruë Saint-Denis, qui a fait accroire à son mary qu'elle alloit en pelerinage à Nostre-Dame-de-Liesse. Et au lieu d'y aller s'est gentiment retirée en ma maison pour faire plaisir aux compagnons et prendre du bon temps pendant ces jours gras »[603]. Alix ne demande d'ailleurs aucune contrepartie financière. Celle-ci ne peut donc pas être considérée comme une prostituée, mais comme une femme hédoniste qui aime avoir des aventures extraconjugales[604].

---

[601] Madeleine Lazard propose des pistes intéressantes en démontrant que les dramaturges laissent planer le doute par rapport au statut social de bourgeoise des deux personnages féminins. Cf. M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 191-192 : « Comment, de marchande aisée, devient-on fille publique ? Agnès nous l'enseigne qui, mal satisfaite par un vieil époux, s'est laissée séduire par un de ses clients (…). L'effronterie d'Agnès, l'hypocrisie religieuse d'Alix évoquent la femme rusée, avide de plaisir, des farces ou de la nouvelle, bien plus que la courtisane de comédie, latine ou italienne. Leur savoir-faire prête à des éloges plus précis et plus crus que celui de la professionnelle à plein temps et leur qualité de bourgeoise est un attrait supplémentaire souligné avec complaisance auprès des clients, toujours inquiets de se savoir pourvus de "quelque reste de chanoines ou quelque lampe de couvent" ».

[602] *Contens*, p. 180, l. 345-346.

[603] *Ibid.*, p. 127, l. 425-429.

[604] Pour étayer notre propos, nous pouvons évoquer ici les réflexions intéressantes de Robert Muchembled. Selon lui, d'un point de vue social, la femme doit se comporter d'une certaine manière dès lors qu'elle est mariée. Cf. R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, p. 86 : « Le mariage devient le lieu par excellence de l'obéissance féminine rêvée par les autorités religieuses et politiques. L'épouse doit se comporter avec vertu, modestie et humilité en acceptant la tutelle de l'époux comme naturelle et normale ». Cf. également à ce sujet, A. FLETCHER, *Gender, Sex, and Subordination in England 1500-1800,* Londres, Yale University Press, 1999, p. 362. C'est pour cette raison qu'il n'est pas rare de trouver certaines femmes qui recherchent une forme d'affranchissement dans la quête des plaisirs. Cf. R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, p. 91 : « Nombre de femmes se placent pourtant délibérément en marge des définitions normatives de leur sexe. Certaines, originaires de toutes les classes sociales, suivent simplement leurs passions et leurs désirs pour lever le voile de préjugés pesant sur leurs semblables, afin d'obtenir ce qui leur est ordinairement refusé par les conventions, en particulier les plaisirs de la vie et ceux de la

A contrario, le statut d'Agnès dans *Les Esbahis* paraît plus mystérieux. Mariée officiellement à Josse, les autres personnages pensent qu'elle est décédée après être partie avec un autre homme. Elle aurait été aussi sous la protection de Panthaleoné, comme l'affirme ce dernier : « Laschez / Ceste dame, elle m'appartient »[605]. Comme Alix des *Contens*, elle requiert également l'aide de Claude, mais sa situation est quelque peu différente puisqu'elle loge chez la maquerelle. Cette dernière explique qu'Agnès avait auparavant pour habitude de venir chez elle[606]. Nous pouvons donc en déduire qu'Agnès fréquentait déjà la maison de Claude, même lorsqu'elle était mariée à Josse. De plus, il est question dans *Les Esbahis* d'une somme d'argent reçue par Agnès après avoir contenté le Gentilhomme[607], ce qui n'était pas le cas dans *Les Contens*. Avec une tonalité grivoise, le serviteur Julien associe même la jeune femme à la prostitution car, selon lui, elle vendrait ses charmes : « Vrayment je ne m'esbahy pas / S'elle meist en vente son bas »[608]. Notons également que le Gentilhomme la nomme « garse »[609], un terme qui comporte de nombreuses connotations. Alors que Frédéric Godefroy rappelle que le mot désigne de manière générale une « jeune fille »[610], le *Dictionnaire du moyen français* va plus loin en donnant deux définitions : « fille ou femme de mauvaise vie » et « jeune fille de basse condition »[611]. Il apparaît dans ce deuxième sens à plusieurs reprises dans les textes médiévaux. Le mari du *Grand Voyage et Pèlerinage de sainte Caquette*, s'emporte par exemple contre sa femme et la nomme « incorrigible garse »[612]. À partir du XVI^e^ siècle, selon Alain Rey, il ne désigne plus uniquement des femmes nobles mais s'adresse également à des jeunes femmes d'autres milieux sociaux[613]. Enfin, le mot « garce » évoque le célibat de la femme, ainsi que sa condition sociale inférieure, voire débauchée[614]. Comme nous l'avons vu dans *Les Contens*, Eustache démontrait qu'il n'avait pas pris du plaisir avec une « garse publique »[615],

chair ». Pour d'autres éléments complémentaires, cf. R. MUCHEMBLED, *Passions de femmes au temps de la reine Margot : 1553-1615*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 51-82.

[605] *Esbahis*, p. 209, v. 2307-2308.

[606] *Ibid.*, p. 149, v. 1278-1280 : « Hier / Ell' vint chez moy, car paravant / Elle y venoit assez souvent ».

[607] *Ibid.*, p. 203, v. 2215-2220 : « Madame, pour le bon amour / Que je vous porte, asseurez-vous / tant de moy que j'auray tousjours / Cinquante escus pour subvenir / A tout cela et maintenir / Vostre bon droict ».

[608] *Ibid.*, p. 214, v. 2424-2425. Le valet prononçait d'ailleurs des commentaires à ce sujet après avoir fait la rencontre d'Agnès. Cf. *ibid.*, p. 207, v.275-2276 : « Elle est du mestier, les talons / Me le monstrent assez ».

[609] *Ibid.*, p. 186, v. 1930.

[610] F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 4, p. 220.

[611] Cf. DMF 2020 « garce ».

[612] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Grand Voyage et Pèlerinage de sainte Caquette*, p. 59, v. 284. Cf. également par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 175, v. 522.

[613] A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, Paris, Le Robert, 2012, p. 944-946.

[614] *Ibid.*, t. 2, p. 1470. Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 320 : « garce : jeune fille de basse conditon, concubine, femme débauchée ». Cf. également, E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 4, p. 264 : « il semble que longtemps avant la fin du siècle le sens défavorable ait été le plus fréquent ».

[615] *Contens*, p. 180, l. 345.

alors même que Saucisson l'avait présentée comme telle[616]. Le Gentilhomme dans *Les Esbahis* considère donc davantage Agnès comme une « garse » plutôt qu'une dame. À l'instar d'Alix dans *Les Contens*, elle peut être considérée comme une femme qui aura une vie extraconjugale, sans forcément être assimilée à une prostituée.

3.2. Entre insatiabilité et insatisfaction sexuelle

Les raisons de l'infidélité de la femme mariée peuvent être de deux ordres et reliées entre elles. De prime abord, elle fait souvent part de son insatiabilité par rapport au plaisir charnel. La femme mariée attache en effet une grande importance à l'acte sexuel, que ce soit du point de vue de sa fréquence, mais également par rapport à son intensité. Selon Barbara C. Bowen, les femmes des farces ne peuvent s'empêcher de prendre un amant afin de satisfaire leurs besoins :

> Pour la femme tous moyens sont bons pour tromper son mari et se donner du bon temps avec un gaillard plus susceptible de la satisfaire (…). Si son mari ne peut la satisfaire, elle est pleinement autorisée à chercher ailleurs. L'adultère n'est aucunement coupable quand il a ce but ; seul le désir du gain est à punir.[617]

Il est donc difficile pour son mari de répondre à un tel appétit. De son côté, ce dernier se justifie régulièrement en prétextant qu'il fait son possible pour satisfaire sa femme. Néanmoins, deux types de maris sont à distinguer dans les œuvres médiévales : il y a tout d'abord le mari qui, ayant un âge avancé, est accusé d'impuissance sexuelle. Mais nous retrouvons également des maris qui ne portent pas un grand intérêt au plaisir charnel. Même si le public peut ressentir de la pitié pour ce personnage, il n'en reste pas moins que l'avis de la femme mariée est intraitable. Se positionnant en tant que victime, elle justifie son infidélité par la frustration sexuelle qu'elle peut ressentir dans son mariage[618].

---

[616] *Ibid.*, p. 127, l. 419-420 : « Avant qu'il soit une heure d'icy, je vous feray voir une autant belle garce que vous en ayez veue de cest an ».

[617] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 29.

[618] Dans notre partie II, nous démontrons que différents types de réaction de la part des maris sont alors possibles. Certains peuvent en effet se résigner face à la situation, étant soulagés que leur femme prenne un amant pour être enfin satisfaite, alors que d'autres s'emportent contre elle. Sur la complexité de ce personnage, cf. *infra*, p. 246-262.

Les farces françaises mettent souvent en scène ce type de situation, comme l'illustre la farce du *Nouveau Marié*[619]. Ici, une jeune femme, nouvellement mariée, se rend chez ses parents qui s'attristent de voir leur fille malheureuse. Ils cherchent alors les raisons de cet état en pensant que leur gendre la bat[620], est un ivrogne ou un grand joueur[621]. La jeune femme finit par avouer qu'ils n'ont pas encore consommé le mariage et que son mari ne montre aucune attirance physique pour elle[622]. Sa mère déplore alors la situation et ne peut s'empêcher de faire des reproches à son gendre dès que celui-ci les rejoint. Pour elle, il n'accomplit pas son devoir conjugal et elle ajoute même qu'elle serait prête à tuer son mari, si celui-ci lui faisait vivre un tel supplice :

> C'est trop atendu d'un moys.
> Par la puissance Charlemaigne,
> Se tu estois une sepmaine,
> Voire trois jours, sans me le faire,
> J'aurois le cueur de te deffaire,
> S'il n'y avoit excusation.[623]

Cette remarque démontre donc à quel point l'acte charnel est important pour les personnages féminins et pour quelle raison tant de femmes mariées dans la littérature médiévale ont un amant.

Examinons à présent comment cette première caractéristique est reprise au sein des comédies de notre corpus. Dans ces dernières, c'est la quête des plaisirs des femmes mariées qui est la plus développée. Alix dans *Les Contens* et dans *L'Eugène*, ainsi que Constante dans *La Trésorière* ne se plaignent jamais de l'impuissance sexuelle de leur mari respectif, mais leurs plaintes sont d'un autre ordre. Comme d'autres femmes mariées dans les fabliaux et dans les nouvelles, elles finissement par prendre un amant, se sentant seules à cause des absences à répétition de leur mari. Dans *L'Enfant qui fu remis au soleil*, la jeune femme a par exemple un enfant de son amant après les trois années d'absence de son époux[624]. Une situation analogue se retrouve d'ailleurs dans *L'Enfant de la neige*, issu des *Cent Nouvelles nouvelles*[625]. La femme mariée tombe également enceinte, alors que son mari est parti pour faire fructifier ses affaires. Une différence est tout de même notable entre le fabliau et la nouvelle puisque, dans cette dernière, le marchand part une première fois sans que sa femme soit infidèle. Bien au contraire,

[619] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Nouveau Marié*, p. 85-104.
[620] *Ibid.*, p. 88-89.
[621] *Ibid.*, p. 89-90.
[622] *Ibid.*, p. 92-93.
[623] *Ibid.*, p. 103, v. 191-196.
[624] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *L'Enfant qui fu remis au soleil*, p. 218-221. Par rapport à notre propos, cf. surtout la page 218.
[625] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XIX, *L'Enfant de la neige*, p. 126-130.

pendant son absence, celle-ci l'aide dans ses affaires commerciales. Satisfait, le marchand décide de repartir en voyage, mais il laisse sa femme seule cette fois-ci pendant dix ans. C'est lors de cette deuxième période qu'elle décide de prendre un amant, ne supportant plus la solitude.

Est-il possible de retrouver les mêmes justifications implicites dans les comédies de notre corpus ? Dans *La Trésorière*, même si le Trésorier part souvent en voyage d'affaires, Constante se réjouit de son absence et attend même ce moment avec impatience pour recevoir son amant. La même situation est manifeste dans *L'Eugène* où Alix incite Guillaume à prendre du bon temps de son côté, loin du domicile conjugal, ce qui lui permet de recevoir l'abbé Eugène en toute impunité. Enfin, dans *Les Contens*, Alix ne se plaint jamais des absences de Thomas. Bien au contraire, le marchand est tellement préoccupé par ses affaires florissantes qu'il ne s'interroge même pas au sujet du pèlerinage de son épouse. Rappelons d'ailleurs qu'il ne la reconnaît pas lorsqu'il la croise dans la rue, alors qu'elle est déguisée en homme. Contrairement au fabliau et à la nouvelle convoqués, ce n'est pas l'absence du mari dans la comédie humaniste qui pousse la femme mariée à être infidèle. Le besoin de recevoir son amant transparaît en effet dès le début de la pièce. Finalement, les points communs entre la littérature médiévale et les pièces de notre corpus résident davantage dans l'insatiabilité sexuelle des femmes mariées.

Dès les fabliaux, ce personnage est souvent dépeint comme possédant une certaine ardeur dans le domaine sexuel, mais qui est toujours insatisfaite. *Porcelet* évoque par exemple le mariage récent entre un homme et une femme et décrit ensuite l'intimité du couple[626]. Les nouveaux mariés se plaisent notamment à donner des noms à leur sexe respectif : celui de la femme devient « Porcelet », tandis que celui de l'homme est « Fromant »[627]. Si les personnages parviennent à s'entendre sur leur jeu sexuel, ils ne tombent plus d'accord quand il s'agit de réaliser l'acte charnel. Les besoins de la dame sont en effet trop importants pour son mari qui est dans l'incapacité de la satisfaire. Face à ses reproches, il décide de repousser ses avances car il refuse de s'adonner autant à l'amour[628]. Les femmes mariées des fabliaux exigent en effet souvent de la part de leur partenaire une certaine performance dans le domaine sexuel. La fin de *La Veuve* met en avant le combat de la femme contre son mari, exigeant qu'il remplisse ses

[626] *Nouveau recueil complet des fabliaux*, t. 6, *Porcelet*, p. 190-191.
[627] *Ibid.*, p. 190, v. 20-25.
[628] *Ibid.*, p. 191, v. 51-62.

devoirs conjugaux malgré son épuisement[629]. De plus, le narrateur de *La Dame qui aveine demandoit pour Morel* édifie une morale adressée aux jeunes mariés dans son récit[630].

Ce fabliau évoque à nouveau les prémices d'un mariage où le couple se consacre essentiellement à l'acte charnel. Néanmoins, le mari finit par être impuissant, ce qui déplaît à son épouse[631]. Ayant découvert les plaisirs de l'amour, elle ne cesse en effet d'éprouver du désir pour lui. Elle doit pourtant se contenter de ce que son mari est capable de lui donner, comme l'indique la fin du fabliau : « A vous di qu'iestes mariez : / Par cest conte vous chastiez ! / Faites a mesure et a point, / Quant verrez lieu et tens et point »[632]. Cet adage n'est pourtant pas suivi par de nombreuses femmes mariées dans la littérature médiévale, comme c'est le cas dans l'un des récits du *Sermon de l'Endouille*[633]. Le sermonneur raconte comment un homme, malgré tous ses efforts, ne parvient pas à satisfaire sa femme. Celle-ci se plaint même auprès de sa mère chaque matin : son mari n'est en effet pas assez performant pour elle, ce qui la rend malheureuse. La farce de *La Veuve* met également en scène la recherche d'un nouveau mari du personnage éponyme[634]. La veuve est notamment intéressée par son serviteur, Robinet, espérant qu'il la contentera comme elle le désire. Robinet met alors en avant ses compétences dans le domaine sexuel : « Je subviendray à son afaire, / Car je suys bien envytaillé »[635]. La Commère renchérit en soulignant le même type d'atouts : « Par Dieu, Robinet est taillé / De vous faire un très grand service »[636]. Le terme « envytaillé » désigne en effet explicitement de quelle manière Robinet pourrait satisfaire sa nouvelle épouse. N'est-ce pas Rabelais qui met en avant le caractère exceptionnel de Gargantua, possédant une braguette « bien avitaillée »[637] ? Les prouesses sexuelles sont donc à prendre en compte dans le choix d'un futur époux. Dans la farce, selon Robinet et la Commère, la veuve prendra sa décision selon ces critères, montrant ainsi que le plaisir sexuel est essentiel pour les femmes.

La farce des *Malcontentes* s'intéresse aussi à cette thématique en évoquant les plaintes de quatre femmes qui concourent pour savoir laquelle d'entre elles est la plus malheureuse en

---

[629] *La Veuve [par Gautier Le Long]*, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, éd. A. de MONTAIGLON et G. RAYNAUD, t. 2, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1877, p. 197-214.
[630] *Nouveau recueil complet des fabliaux*, t. 9, *La Dame qui aveine demandoit pour Morel*, p. 191-199.
[631] *Ibid.*, p. 196, v. 198-210.
[632] *Ibid.*, p. 199, v. 331-334.
[633] *Recueil de sermons joyeux*, *Sermon de l'Endouille*, p. 190-204.
[634] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *La Veuve*, p. 261-293.
[635] *Ibid.*, p. 271, v. 78-79. Le terme « envytaillé » constitue un jeu de mots autour du substantif « vit », qui désigne ici le sexe masculin. Rose M. Bidler signale que l'adjectif signifie « bien fourni » : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 237.
[636] *Ibid.*, p. 271, v. 80-81. Au sujet de la définition du terme « service », cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 577 : « service de la chair ainsi que terme de galanterie ; faire service : accorder ses faveurs ».
[637] François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Gargantua*, ch. 8, p. 196.

amour[638]. Au sein de leurs discours, le plaisir sexuel devient même plus important que le sentiment noble d'amour. La Jeune fille se lamente par exemple de ne pas trouver un amant à son goût alors que, selon elle, elle est d'une grande beauté[639]. Entendant ces paroles, la Mariée lui déconseille de chercher à se marier, étant elle-même très affligée. Son époux est en effet très jaloux et se montre souvent violent[640]. L'autre problème est qu'elle n'est pas attirée par lui, rendant ainsi impossible l'acte charnel : « Jamais sy empoinct je ne fus / Ne sy friande à l'esperon ; / Mais mon courage est tout confus / Quand je regarde mon baron »[641]. Arrive alors la Veuve qui ne comprend pas les plaintes des deux femmes. Celle-ci regrette en effet son défunt mari qui la comblait en tous points : « Helas ! y m'aymoyt tant ! / Et quant il se trouvoyt à l'ouvrage, / C'estoyt tout cœur et tout courage »[642]. Enfin, lorsque la Religieuse fait son apparition sur scène, celle-ci pense être la plus à plaindre car son statut religieux l'empêche de porter son intérêt sur la sexualité. Elle en vient même à regretter d'être devenue nonne :

> Quoy ! suis-je pas ausy honneste
> Comme est ma cousine germaine,
> Ausy femme et ausy humaine,
> De beaulx membres et de corps sage ?
> Que la senglante mort amaine
> Qui premyer en fist le mesage ![643]

Ses interlocutrices s'accordent à dire que sa situation n'est pas enviable, pensant que sa fonction de religieuse est une source de souffrance par le manque de passion amoureuse[644]. Les plaintes de ces quatre femmes démontrent donc à la fois leur insatiabilité en amour, mais également le fait qu'elles sont toutes insatisfaites d'une certaine manière. La sexualité a ainsi un impact important dans leur bonheur.

Ce thème est également repris dans le genre de la nouvelle au XVI^e^ siècle, comme dans *La femme adultère et son jeune serviteur*[645]. Même s'il est déjà marié, le personnage féminin dont il est question est très attiré par les plaisirs de l'amour. Utilisant le registre grivois, le

---

[638] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Les Malcontentes*, p. 313-364.
[639] *Ibid.*, p. 314, v. 9-16 : « J'ey bien des ans quinse ou quatorze / Et les tetins plus blans que roze, / Pour y toucher sans grand danger. / Ne suys-je pas bien mal menée / Que ne puys amy rencontrer ? / Et sy sçay mon gent corps monstrer / Myeulx que personne qui soyt née ».
[640] *Ibid.*, p. 323, v. 105-107 : « Il en est jaloux ; / Et m'en fault fuyr tous les coups, / Sy se monte à son vercoquin ».
[641] *Ibid.*, p. 326, v. 134-137. Cf. également, *ibid.*, p. 326-327, v. 142-145 : « Bref, je feroye le feu gregoys, / Et gouverneroys le velours / Autant que femme de bourgoys, / Sy mon mary [n']estoyt jaloux ». Sur les expressions sexuelles liées au terme « esperon », cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique – Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, p. 238-239.
[642] *Ibid.*, p. 329, v. 178-180. Le terme « ouvrage » est à prendre dans son sens sexuel ici : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 472.
[643] *Ibid.*, p. 357, v. 472-477.
[644] La même réplique est répétée trois fois. Cf. *ibid.*, p. 355-356, v. 460, v. 464 et v. 468 : « Le feu n'en est pas pourtant hors ».
[645] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *La femme adultère et son jeune serviteur*, CLXXVII, p. 241-245.

narrateur explique alors qu'elle profite des absences de son mari pour prendre du bon temps avec un autre homme : « Car son mary estoit absent du village où il se tenoit, et estoit fort souvent sur les chans à ses affaires et negoces. Ceste dame cy, qui avoit envye que l'on luy rembourrast son bas, avoit le cul fort eschauffé, trouva façon et maniere que ce garson la besongna »[646]. Ici, les expressions « rembourrast son bas », « avoit le cul fort eschauffé » et « ce garson la besongna » sont très révélatrices quant au comportement de la jeune femme, et sont une preuve de l'héritage médiéval. Comme nous l'avons vu, le « bas » appartient au domaine sexuel[647] et l'expression « avoir le cul chault/eschauffé » est très explicite, pouvant être glosée par « lubricité, être en chaleur »[648]. Enfin, tout le paradigme morphologique de « besogne » peut être pris dans un sens équivoque en désignant l'acte sexuel en lui-même[649].

Dans les comédies de notre corpus, même si nous ne retrouvons pas ces expressions en tant que telles, d'autres sont utilisées et démontrent la quête des plaisirs chez les femmes mariées. Nous pouvons évoquer par exemple la manière dont Alix dans *Les Contens* s'enquiert de savoir comment est l'homme choisi par Saucisson : « Vrayement, il est de belle taille et a la greve assez bien faite »[650]. L'allusion grivoise est manifeste : Alix met le substantif « greve », qui désigne une jambe[651], au singulier, alors qu'une jambe ne va pas souvent sans l'autre[652]. Le spectateur comprend donc implicitement que la jeune femme n'évalue son possible prétendant qu'à son physique et à ses probables compétences sexuelles. Rappelons aussi que Saucisson la présentait à Eustache comme une femme qui profitait des Jours Gras pour « faire plaisir aux compagnons et prendre du bon temps »[653]. Le pluriel est donc utilisé pour démontrer que les femmes mariées des comédies de notre corpus possèdent un désir insatiable et qu'elles ont de multiples amants.

Dans *Les Esbahis*, l'un des premiers reproches que Josse adresse à sa femme est de cet ordre. Utilisant l'hyperbole, le vieil homme s'offusque du comportement d'Agnès :

> Ha ! tout ceci sur moy redonde,
> Car je voy bien que tout le monde
> En a faict ses choux gras, et puis,
> Pauvre malheureux que je suis,
> J'auray leur demourant.[654]

---

[646] *Ibid.*, p. 241-242, l. 18-23.
[647] Cf. dans cette présente partie : *supra*, p. 85.
[648] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 183.
[649] Cf. *ibid.*, p. 66-67.
[650] *Contens*, p. 144, l. 112.
[651] Cf. DMF 2020 « greve ». Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 336 : « greve : jambe, cuisse ».
[652] N'oublions pas que l'expression « avoir la jambe bien faite » peut aussi être comprise sans allusion sexuelle.
[653] *Contens*, p. 127, l. 425-429.
[654] *Esbahis*, p. 210, v. 2322-2326. L'expression « faire ses choux gras » apparaît comme telle dans le *Dictionnaire érotique* et signifie « forniquer, coïter » : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 135.

Cette même idée est répétée une deuxième fois lorsque Josse rappelle les différents hommes que sa femme a connus[655]. Même si son énumération paraît de nouveau exagérée, elle comporte tout de même une part de vérité. Nous savons en effet qu'Agnès est partie de chez elle pour suivre un autre homme, avant de se placer sous la protection de Panthaleoné et de prendre du bon temps avec le Gentilhomme. Au moins trois amants sont donc connus au sein de la pièce. En ce sens, *La Trésorière* peut être comparée aux *Esbahis* à deux reprises. À l'acte I, scène 2, Richard utilise également le pluriel lorsqu'il parle des nombreux amants que Constante a pu avoir[656]. Selon le valet, la jeune femme n'est pas très regardante quant au statut social de ses amants du moment qu'elle peut obtenir ce qu'elle désire. Dans cette réplique, l'hyperbole est une nouvelle fois utilisée, ce qui montre que les autres personnages n'hésitent pas à exagérer quand il s'agit de parler des désirs de la femme mariée. En plus de son mari, il est vrai que Constante a deux amants dans la pièce, Loys et le Protenotaire. Ses sentiments à leurs égards sont d'ailleurs ambigus. Malgré son hypocrisie manifeste à l'égard de Loys[657], elle n'agit pas de la même manière avec son autre amant. À l'acte II, scène 5, Constante a recours à un discours lyrique et hyperbolique où elle semble laisser parler ses sentiments : « Que s'il me demandoit la vie / Je luy departirois mon ame »[658]. Ici, nous assistons à un retournement de situation en passant du portrait de la femme rusée, prête à duper son amant, à celui d'une femme sincèrement amoureuse : « Boniface, j'ay plus de soing / De l'avancement de son bien / Et l'honneur, que non pas du mien »[659].

Si Constante s'éloigne de la femme mariée de la farce, elle peut davantage être rapprochée des personnages qui déclament un « monologue d'état d'âme ». Selon Jean-Claude Aubailly, ces pièces « mettent en scène une femme qui se contente de faire la louange de l'être aimé, et de clamer son bonheur, ou au contraire d'exprimer ses plaintes sur le passé ou sur le présent. Il s'agit donc d'un personnage qui veut communiquer à la foule les sentiments profonds qu'il ressent »[660]. Jacques Grévin offre donc un portrait plus complexe de ce personnage en mêlant plusieurs traditions venant de la littérature médiévale. À l'acte III, scène 5, Constante apparaît à nouveau comme une femme amoureuse qui s'impatiente de la venue du Protenotaire.

---

[655] *Ibid.*, p. 213, v. 2391-2398 : « Et va meschante, miserable, / Après qu'avec un ruffien, / Puis avec un Italien, / Mesmement le premier venu, / Tant l'estranger que l'incognu, / Les palfreniers et les coquins, / Tu as joué des manequins, / Tu veux rentrer avecque moy ».
[656] *Trésorière*, p. 17-18, v. 194-201.
[657] Le côté cupide de Constante est davantage analysé dans notre partie IV : cf. *infra*, p. 536-538.
[658] *Trésorière*, p. 35, v. 484-485.
[659] *Ibid.*, p. 36, v. 488-490.
[660] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Honoré Champion, 1984 (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, 41), p. 188.

Elle est également tourmentée par l'amour car elle commence à douter de la sincérité de ses sentiments : « Ah ! trop inconstant ! / Et moy trop facille à le croire »[661]. Lorsqu'elle se retrouve en sa présence, elle a même recours à des paroles hyperboliques et pathétiques : « L'amour donc n'aura plus de loy ? / On m'en fera donc plus de compte ? »[662]. Ce type de discours est d'ailleurs repris à l'acte III, scène 4 où Constante déplore le fait que l'amour soit dépourvu de valeurs morales. Pour elle, les hommes ne sont plus capables d'être fidèles[663] et ils ne cherchent que le plaisir dans une relation amoureuse, alors que les femmes veulent, au contraire, être aimées pour ce qu'elles sont[664]. Ce discours fait écho à celui tenu par Christine de Pizan, notamment au sein de la Querelle du *Roman de la Rose*[665]. Nous pensons par exemple au *Livre du Duc des vrais amants*, et surtout à la lettre de Sibylle de La Tour[666]. Dans cette œuvre, ayant entamé une relation amoureuse hors mariage, l'héroïne demande à la Dame de la Tour de l'aider. Cependant, elle ne s'attendait pas à sa réponse car son amie dénonce l'hypocrisie de l'amour courtois[667]. Les mêmes reproches formulés par Constante dans *La Trésorière* sont manifestes : ce type d'amour est perçu comme faux, inconstant et inégal entre l'homme et la femme. Les visions de l'amour courtois sont donc encore vivantes au XVI^{e} siècle. De plus, les paroles de Constante sont surprenantes : alors qu'elle se plaint de l'inconstance de son amant, elle est elle-même une fine manipulatrice avec son autre amant. Si ces discours peuvent faire penser à la veine courtoise, ils sont peu développés et n'ont pas de réel impact sur l'intrigue. C'est finalement dans la quête des plaisirs que ce personnage s'illustre le plus. À l'acte III, scène 5, la Trésorière ressemble en effet aux personnages féminins des farces françaises en démontrant son impatience amoureuse. Malgré la présence de son mari, elle fait entrer le Protenotaire chez elle et le cache : « Non pas encore, mais il fault / Entrer ceans et vous

[661] *Trésorière*, p. 53, v. 812-813.
[662] *Ibid.*, p. 54, v. 822-823. Voir aussi, *ibid.*, p. 54, v. 826-827 : « Encor' qui me faict esperer, / C'est la mort après longue attente ».
[663] *Ibid.*, p. 52, v. 789-791 : « Aujourdhuy l'on ne voit plus homme / Garder la fidelité, comme / Les amoureux du temps passé ».
[664] *Ibid.*, p. 52-53, v. 795-798 : « Nous cependant, mal avisées, / Sommes plus souvent abusées / Par ceux qui ne font que chercher / Le moyen de nous débaucher ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 53, v. 801-805 : « Car des hommes l'outrecuidance / Est cause de ceste inconstance, / Eux qui tireroient d'une femme / Les biens, l'honneur, le corps et l'ame. / Et puis quand ils ont faicts, adieu ». De ce fait, elle en vient à dénoncer l'amour faux où les hommes porteraient un masque. Cf. *ibid.*, p. 52, v. 794 : « Le seul masque, a sa place prise ».
[665] Sur la place de l'œuvre de Christine de Pizan par rapport à cette querelle, cf. entre autres, H. ARDEN, « Le Duc des vrais amans ? Christine de Pizan ré-écrit le *Roman de la Rose* », *De la Rose, Texte, Image, Fortune*, dir. C. BEL et H. BRAET, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2006, p. 411-420 ; S. DELALE, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenulae*, 13, 2015, p. 1-21 ; Ch. C. WILLARD, « Concepts of Love According to Guillaume de Machaut, Christine de Pizan and Pietro Bembo », *The Spirit of the Court : Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society*, dir. G. S. BURGESS et R. TAYLOR, Cambridge, D.S. Brewer, 1985, p. 386-392.
[666] Christine DE PIZAN, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. et trad. D. DEMARTINI et D. LECHAT, Paris, Honoré Champion, 2013 (*Champion Classiques, série « Moyen Âge »*, 37).
[667] *Ibid.*, p. 332-354.

cacher. / Encor fault-il se dépescher, / Car il n'est pas loing »[668]. Nous quittons ainsi la littérature courtoise pour retrouver le schéma typique de la farce où l'amant est caché en présence du mari.

En étudiant les agissements d'Alix dans *L'Eugène*, les mêmes conclusions peuvent être formulées. Tout d'abord, le discours qu'elle tient à l'acte III, scène 3 peut surprendre par sa tonalité tragique. Son ancien amant vient en effet réclamer ses biens et, se sentant attaquée de toutes parts, la jeune femme prend des airs d'héroïne tragique : « O que je suis au monde nee / Pour estre au malheur destinee ! »[669]. Néanmoins, ce trait de caractère apparaît uniquement dans cette scène et détonne par rapport aux autres apparitions d'Alix. Ses discours sont en effet plus licencieux que tragiques. Ses amants s'accordent d'ailleurs à dire qu'elle est une femme passionnée. Dès la scène d'exposition, l'abbé Eugène explique par exemple que son amante n'est jamais satisfaite des marques d'affection qu'il lui porte : « Souvent mollement je me deulx / Du temps, et elle se complaint / Que l'amour assez ne m'attaint »[670]. De son côté, la jeune femme ne cesse de lui faire part de ses sentiments :

> Dés lors que fay chez elle entree,
> Je la trouve exprés apprestee,
> Ce semble, pour me recueillir :
> Elle me vient au col saillir,
> Elle me lace doucement,
> Et puis m'estreint plus fortement.[671]

Cette description fait écho à celle présente dans la farce du *Savetier, le Moine et la Femme*[672] où le mari se plaît à raconter au Moine à quel point il est chanceux d'avoir une femme très aimante :

> Saint Jehan ! il semble qu'elle soit folle
> Quant elle vient, car, par saint Pol,
> Elle me vient saillir au col
> Par tel façon et par tel guise :
> Oncques Dieu ne fut en eglise
> Ainsi [f]estoyé que je suis.[673]

Les deux textes diffèrent pourtant car, dans la farce, il s'agit d'une description mensongère, le Savetier tendant un piège à son interlocuteur. Il souhaite en effet que ce dernier découvre malgré lui le caractère acariâtre de sa femme[674]. Dans la comédie de Jodelle, la description que fait

[668] *Trésorière*, p. 57, v. 874-877.
[669] *Eugène*, p. 95, v. 1335-1336.
[670] *Ibid.*, p. 47, v. 308-310.
[671] *Ibid.*, p. 46, v. 291-296. Cf. également, *ibid.*, p. 47, v. 311-314 : « Elle s'appaise, / Elle accourt, et plus fort me baise : / Puis s'arrestant elle se mire / Dedans mes yeux ».
[672] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 145-194.
[673] *Ibid.*, p. 157, v. 125-130.
[674] Cette ruse est davantage analysée dans notre partie III : cf. *infra*, p. 469-471.

l'abbé est au contraire fidèle à la réalité. Il ne cesse alors de présenter son amante comme une femme démonstrative et passionnée :

> Et folastrant elle rempoigne
> Mes levres, qui font une trongne,
> À fin que d'elle elles soyent morses :
> Et quant est des autres amorces,
> Pense que peut en cela faire
> Celle qui se plaist en l'affaire.[675]

Florimond, son ancien amant, émet les mêmes commentaires à son sujet. À l'acte II, scène 2, il est ravi de la retrouver pour prendre du bon temps avec elle : « Les plaisirs qu'Alix ma mignonne, / Quand je suis à Paris me donne, / A ceste fois me seront cours »[676]. Ces différentes allusions prouvent donc qu'Alix est appréciée de ses amants pour le plaisir qu'elle peut leur procurer.

Les paroles de cette dernière traduisent également son appétence pour le plaisir charnel. À l'acte I, scène 3, écoutant secrètement son mari, elle rit de ses remarques naïves, notamment lorsqu'il loue sa piété : « Voire voire, / On y prie à deux beaux genoux »[677]. La réponse d'Alix est révélatrice sur plusieurs points. Tout d'abord, elle ne nie pas qu'elle puisse se rendre souvent à l'église, évoquant ainsi sa relation extraconjugale. Son amant est en effet un abbé et nous devinons qu'elle va à l'église justement pour le retrouver. Une allusion sexuelle transparaît également dans cette réplique : le fait d'être à « deux beaux genoux » est équivoque. Alix parle en effet à la fois de la position qu'elle peut prendre dans ce type de lieu, mais il est peut-être question également de sexualité[678]. De plus, dans cette même scène, malgré la présence de son mari, elle n'hésite pas à faire des allusions sexuelles lorsqu'elle discourt avec Messire Jean : « Il est trouble, car on le hoche / Trois ou quatre fois tous les jours »[679]. Plusieurs allusions à des textes médiévaux sont manifestes. Lors de son entrée dans la maisonnée, le religieux avait en effet fait une demande au couple : « Et puis quoy ? comment ? vostre vin / Est-il ja là bas mis en broche ? »[680]. Nous pensons ici à la *Farce de Pernet qui va au vin* où, comme le titre l'indique, il est question d'un mari qui est envoyé chercher du vin par les deux amants, afin que ces derniers puissent se retrouver enfin seuls[681]. Dans *L'Eugène*, Messire Jean et Alix parlent donc à demi-mot de la relation adultère que la jeune femme entretient avec l'abbé Eugène. Le

[675] *Eugène*, p. 47, v. 315-320.
[676] *Ibid.*, p. 66, v. 723-725.
[677] *Ibid.*, p. 55, v. 506-507.
[678] L'expression « a deux genoulx » se rapporte à « une femme qui a le cul en bas » : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 326.
[679] *Ibid.*, p. 59, v. 572-573.
[680] *Ibid.*, p. 59, v. 570-571.
[681] *Ancien théâtre françois*, t. 1, *Farce de Pernet qui va au vin*, p. 195-211.

syntagme verbal « mis en broche » appartient en effet au registre grivois. Même si le substantif « broche » peut se retrouver associé au domaine du vin littéralement[682], dans son édition critique de l'œuvre, Luigia Zilli rappelle le sens littéral de « cheville, remplir », pouvant être mis en rapport avec l'acte sexuel[683]. À ce sujet, Antoine Oudin signale la forme verbale préfixée avec « embrocher » qui désigne clairement le fait d'avoir une relation sexuelle avec une femme[684].

De plus, le verbe « hocher » relève de l'érotisme. Le *Dictionnaire du Moyen Français* rappelle que son sens premier est « secouer »[685]. Mais d'autres sens apparaissent et sont liés à la sexualité car l'expression « hocher une femme » signifie « faire l'amour à une femme », « coïter »[686]. Dans ce sens, il est présent dans la farce de *Frère Guillebert* où le personnage éponyme s'enthousiasme à l'idée de pouvoir enfin prendre du plaisir avec son amante : « Encor pourray-je bien hocher »[687]. Guillaume Coquillart utilise également à deux reprises le terme « hochet » qui désigne à la fois l'acte sexuel et le sexe masculin[688]. Antoine Oudin évoque d'ailleurs l'expression « hocher l'arbre pour en avoir du fruit » qui se rapporte à l'acte vénérien[689]. Outre la *Farce de Pernet qui va au vin*, le vin est également assimilé à l'acte sexuel dans la farce du *Gentilhomme et Naudet*[690]. Alors que Naudet a surpris sa femme avec le Gentilhomme, il se rend chez la femme de ce dernier. Celle-ci ne comprend d'ailleurs pas les raisons de sa venue et le fait qu'il porte la robe de son mari. Elle lui propose alors du vin afin qu'il lui dise la vérité : « Tien, boit une foys de ce vin, / Et puis me le dict ; je le veulx »[691]. À cette proposition, Naudet répond en donnant un chiffre, à l'instar d'Alix dans *L'Eugène* : « J'ayme beaucoup mieulx vous le faire / Trois fois, que vous en dire un mot »[692]. Dans son édition, André Tissier rappelle d'ailleurs que le verbe « faire » indique l'acte charnel[693]. Nous pouvons donc établir une comparaison entre cette farce et la comédie de Jodelle, où Alix évoque

[682] Cf. G. STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 228 : « faire broche nouvelle : boire le vin nouveau ».
[683] Cf. *Eugène*, p. 144.
[684] Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 178 : « embrocher une femme : coucher avec elle ».
[685] Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 350. Cf. DMF 2020 « hocher ».
[686] Cf. *ibid.*, p. 350. Ce sens sexuel est aussi très explicite dans les *Cent Nouvelles nouvelles* : « Par la mort bieu, dist il, je vous hocheray tant ung jour que je vous bouteray ung quarteron d'enfans ou ventre ». Cf. *Cent Nouvelles nouvelles*, XCI, p. 519, l. 41-43.
[687] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 247, v. 357. Dans cette farce, il est intéressant de retrouver également le sens premier de ce verbe, « secouer », alors que le religieux se cache pour ne pas être découvert par le mari. Cf. *ibid.*, p. 236, v. 243 : « Vertu bieu, je suis bien hoché ».
[688] Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, p. 185, v. 1074 et p. 386, v. 411
[689] Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 272. Cf. également, P. GUIRAUD, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, t. 1, Paris, Payot, 1978, p. 387 : « coïter ».
[690] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Gentilhomme et Naudet*, p. 265-303.
[691] *Ibid.*, p. 291, v. 252-253.
[692] *Ibid.*, p. 291, v. 258-259.
[693] *Ibid.*, p. 291.

elle aussi sa liaison avec l'abbé. Comme Constante dans *La Trésorière*, Alix ressemble davantage aux héroïnes des farces françaises pour qui le plaisir charnel est essentiel.

Outre cet appétit sexuel exacerbé, l'impuissance sexuelle du mari est représentée dans *Les Esbahis*. Héritage direct des fabliaux et des farces, cette thématique a fait le succès de ces textes. Dans la farce des *Femmes qui font refondre leurs maris*, comme le titre le sous-entend, les femmes mariées sont prêtes à « faire fondre » leurs maris afin que ceux-ci redeviennent jeunes et vigoureux[694]. Après avoir présenté les deux couples, le dramaturge met en scène les plaintes respectives des femmes mariées. Malheureuse, Pernette désire en effet se confier à Jennette au sujet d'un problème personnel. Face à l'insistance de sa voisine, elle finit par avouer ce qui la tourmente : « De mon mary, qui est si vieil / Qui ne me faict ne froict ne chault »[695]. Pernette met donc en avant la vieillesse de son mari et sous-entend son impuissance sexuelle, ce qui est confirmé par la question posée par Jennette au sujet de l'acte charnel[696]. Pernette exprime alors clairement les tenants et les aboutissants de son problème : « Ne luy chault ; / Car sa vigueur est amortie »[697]. Son amie se montre compatissante en expliquant qu'elle vit la même situation qu'elle. Les deux femmes en concluent alors que l'âge avancé de leur mari les empêche d'avoir des relations sexuelles avec eux car ces derniers ne pensent qu'à dormir[698]. Toutes les deux voient ainsi d'un mauvais œil ce comportement : selon elles, ils n'accomplissent pas leurs devoirs conjugaux[699]. Dans cette farce, les femmes vont se montrer rusées en voulant inverser la situation en leur faveur. Elles vont en effet profiter de la venue d'un chaudronnier ambulant pour lui demander d'offrir une nouvelle jeunesse aux maris. Néanmoins, leur ruse va se retourner contre elles. Même si Jennette et Pernette sont ravies d'avoir enfin des hommes vigoureux, elles n'ont pas pris en compte le fait qu'ils voudraient redevenir les maîtres de la maison avec ce nouveau souffle de vie[700]. La transformation effectuée, les deux amies devront désormais se contenter de ce qu'elles ont.

---

[694] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Les femmes qui font refondre leurs maris*, p. 129-182.
[695] *Ibid.*, p. 147, v. 214-215.
[696] *Ibid.*, p. 147, v. 216 : « De faire cela ? ». Ici, le verbe « faire » désigne à nouveau l'acte sexuel.
[697] *Ibid.*, p. 147-148, v. 216-217.
[698] *Ibid.*, p. 148, v. 221-223 : « Foy que doys (à) Dieu, ilz ont grand tort. / Si tost qu'ilz sont couchez, il dort / Depuis le soir… ». Peut-être est-il question ici d'une allusion au terme « endormy » qui dans certains textes médiévaux désigne un homme sexuellement et temporairement impuissant. Cf. par exemple Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, *Les Droitz nouveaulx*, p. 137, v. 176. Cf. également, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 214, v. 42 ; *ibid.*, t. 2, *Raoullet Ployart*, p. 275, v. 203.
[699] *Ibid.*, p. 148, v. 225 : « C'est mal pensé de la besongne ».
[700] Cette situation illustre selon nous le procédé farcesque du « trompeur trompé » : nous lui consacrons une analyse plus détaillée dans notre partie III. Cf. *infra*, p. 449-466.

Les plaintes de la femme mariée, subissant l'impuissance sexuelle de son mari, se retrouvent également dans la farce de *Frère Guillebert*[701]. Le personnage féminin rencontre ici sa voisine et justifie sa tristesse en évoquant le manque de sexualité dans son couple. Alors qu'elle explique son attirance dans ce domaine[702], elle déplore le fait que son mari soit trop âgé pour la satisfaire : « D'estre mise ès lacz / D'un vieillart et ainsi subjette / De jour, de nuict. Je vous souhette, / Mais de poindre c'est peu ou point »[703]. L'impuissance sexuelle de l'homme est donc à nouveau mise en avant et la commère interroge son interlocutrice sur l'état de ses parties sexuelles[704]. La femme finit par avouer que l'acte charnel n'est plus possible : « Helas, m'amye, il s'est cassé »[705]. La déploration de cette situation se retrouve à nouveau puisque, pour ces personnages féminins, il est inconcevable qu'une jeune femme ne profite pas des plaisirs de l'amour à cet âge. Comme dans de nombreuses farces, l'unique remède reste donc de trouver un amant[706]. L'infidélité peut alors être justifiée, si le mari ne remplit pas ses devoirs conjugaux et rend sa femme malheureuse.

Cette raison est d'ailleurs évoquée dans deux farces : *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons*[707] et *Raoullet Ployart*[708]. Dans cette dernière, le nom du personnage éponyme révèle l'équivoque sexuelle mise en valeur au sein de la farce. Le nom propre « Ployart » connote en effet son état physique, notamment d'un point de vue sexuel[709]. Nous le retrouvons aussi sous sa forme verbale à travers une réplique de ce personnage : « Je m'y employe / De bon cueur, mais ma besche ploye »[710]. Ici, l'outil utilisé normalement pour le jardin désigne bien évidemment le sexe masculin[711]. Le mari fait donc preuve d'honnêteté en expliquant à sa femme, Doublette, qu'il lui est difficile d'accomplir l'acte sexuel. Alors que Raoullet se montre aimant à plusieurs reprises, cette femme ne désire plus être en sa présence[712]. Le valet, Mausecret, explique la raison de l'aigreur de sa maîtresse : son mari est bien trop âgé pour elle[713]. Celle-ci avoue clairement qu'elle est insatisfaite sexuellement : « Par ma foy, ma vigne

[701] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 209-261.
[702] *Ibid.*, p. 219, v. 86-87 : « Quel plaisir à une fillette, / A qui le gentil tetin point ! ».
[703] *Ibid.*, p. 219, v. 82-85.
[704] *Ibid.*, p. 219, v. 88 : « Sçait-il plus rien du bas pourpoint ? ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 523 : « le bas pourpoint : l'acte vénérien ».
[705] *Ibid.*, p. 219, v. 89.
[706] *Ibid.*, p. 220, v. 98-101 : « Il vous fault un amy gaillard / Pour supplier à l'escripture. / Dieu n'entend point, aussi nature, Que jeunes dames ayent souffrette ».
[707] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons*, p. 213-240.
[708] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Raoullet Ployart*, p. 255-285.
[709] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 510 : « ployart : qui se plie, qui est mou ».
[710] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Raoullet Ployart*, p. 266, v. 99-100.
[711] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 62 : « bêche, phallus ».
[712] Voir notamment ses répliques dès l'ouverture de la farce. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Raoullet Ployart*, p. 255, v. 1-3 et p. 256, v. 5-7.
[713] *Ibid.*, p. 256, v. 8-9 : « Elle fait la rencherie, / Pour ce que mon maistre est ja vieulx ».

se gaste / Par deffault[e] de labourage »[714]. Le mari tente pourtant de se défendre en rappelant qu'il a déjà été un homme vigoureux et qu'il fait son possible pour la contenter : « Je y ay besongné de courage / Autresfois »[715]. Face aux différentes réclamations de sa femme, Raoullet évoque même son état de fatigue après avoir fait l'amour : « Et par mon ame, quant je y houe / Une journée, à motz exprès, / Les rains m'en font trois jours après / Tant de mal, Doublette, ma femme ! »[716]. La mention des « rains » se retrouve d'ailleurs régulièrement dans les farces[717]. Dans *Les Malcontentes*, la Mariée explique à quel point elle est malheureuse en mariage avec son époux âgé. La Jeune Fille pense alors qu'il se comporte de cette manière à cause de son âge, et notamment à cause de sa possible impuissance sexuelle : « C'est donques quelque viel taquin / Qui ne peult plus ses rains trayner »[718]. La Mariée des *Malcontentes* et Doublette de *Raoullet Ployart* aimeraient donc avoir un amant pour pouvoir enfin les satisfaire[719].

Si Doublette se plaint de la fréquence des actes sexuels, lorsqu'il en est question, elle n'est pas satisfaite non plus : « Par mon serment, / Il besongne si laschement / Que souvent m'en treuve fachée »[720]. Son mari dénonçait également l'insatiabilité de sa femme. Selon lui, peu importent ses efforts, ils ne seront jamais assez suffisants pour elle : « Qui la vouldroit / Servir à gré, il luy fauldroit / Houer sa vigne jour et nuyt »[721]. Face à cette situation, Doublette profite de l'absence de son mari pour recevoir Dire, un amant qui lui promet d'être assez

---

[714] *Ibid.*, p. 257, v. 14-15. Tout le lexique de l'agriculture assimilé à la sexualité est très riche dans cette réplique. La « vigne d'une femme » désigne en effet le sexe féminin : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 633. Dans la farce de *Gentilhomme et Naudet*, nous retrouvons le terme affectif « vignette » pour désigner une femme. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Gentilhomme et Naudet*, p. 275, v. 73. De plus, la même métaphore sexuelle des blés est utilisée cette fois-ci dans les farces. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Nouveau Marié*, p. 99, v. 145-148. Pourtant, le « labourage » peut se retrouver dans un sens agricole. Voir par exemple les didascalies initiales de la farce de *Colin qui loue et dépite Dieu*. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 125.

[715] *Ibid.*, p. 257, v. 16-17.

[716] *Ibid.*, p. 258, v. 24-27.

[717] Dans cette même farce, Mausecret l'utilise pour vanter ses mérites dans le domaine sexuel. Cf. *ibid.*, p. 267, v. 118-119 : « Voullez-vous que je me destache, / Affin que je ploye mieulx les rains ? ». À propos de toutes les expressions sexuelles liées aux « reins », cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 547-548.

[718] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Les Malcontentes*, p. 323, v. 108-109.

[719] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Raoullet Ployart*, p. 263, v. 78-81 : « En effect ma terre est en bruit. / Il ne fault que trouver ouvriers / Qui y besongnent voulentiers / Et qui aient des besches friandes ». Cf. également, *ibid.*, p. 266-267, v. 108-111 : « C'est ton maistre qui est si chiche / Qu'il ne veult point que autre que luy / Y besongne. Par le jourd'huy, / D'avoir de bons ouvriers me targe ». Il est intéressant de constater que le valet avertissait son maître de cette possibilité en assimilant également l'amant à un ouvrier. Cf. *ibid.*, p. 257-258, v. 18-21 : « Si est-il conclus / Qu'il y fault besongner, mon maistre ; / Ou ma maistresse y fera mettre / D'autres ouvriers ».

[720] *Ibid.*, p. 262, v. 73-75.

[721] *Ibid.*, p. 261, v. 63-65. Il n'est pas rare que l'insatisfaction sexuelle des femmes mariées soit mise en scène dans les textes médiévaux même lorsque les maris font tout leur possible pour les satisfaire. Cf. notamment *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques*, *Sermon joyeulx de la patience des femmes obstinées contre leurs marys*, éd. A. DE MONTAIGLON, t. 3, Paris, P. Jannet, 1855 (*Bibliothèque elzévirienne*), p. 262 : « Par Dieu ! j'ay le plus faulx vilain / Qui soit jusqu'au fleuve Jourdain, / Ung homme qui tousjours me hongne, / Et si ne faict point sa besongne / Comme ung aultre à mon apetit ».

vigoureux dans son ouvrage pour la satisfaire pleinement[722]. Néanmoins, Raoullet rentre plus tôt que prévu et découvre son infidélité. Il exige donc de rencontrer le Prince des Sotz afin de réclamer justice. Ce dernier étant absent, le couple est reçu par le Seigneur de Balletreu qui fait office de juge[723]. Dans cette scène, Doublette préfère nier les faits et met surtout en avant la jalousie excessive de son mari. Elle explique même son insatisfaction sexuelle en rejetant la faute sur Raoullet :

> Raoullet Ployart
> Tousjours tence, riotte ou grongne,
> Et est si lasche à la besongne,
> Monseigneur de Balletreu, qu'il laisse
> Ma vigne en frische.[724]

Malgré les protestations de celui qui est accusé, le Seigneur de Balletreu prend le parti de Doublette. Selon lui, il est en effet déshonorant pour un homme de ne pas réussir à contenter sa femme sexuellement : « Quant à moy, d'oppinion suis, / Puis que dictes qu'il est si lache, / Que y facez besongner en tasche »[725]. Même le représentant de la justice rejette la faute sur le mari et fait preuve de compassion envers la femme infidèle. L'adultère est donc peu condamné puisque la femme est vue comme la victime.

Ce type de situation apparaît aussi dans la farce des *Femmes qui font écurer leurs chaudrons*[726]. Comme c'était le cas dans la farce de *Raoullet Ployart*, l'équivoque grivoise est manifeste dès le titre[727]. Si les personnages féminins de la farce des *Femmes qui font refondre leurs maris* ont recours aux services du chaudronnier ambulant pour redonner une nouvelle jeunesse à leurs époux respectifs, il est question à nouveau d'un commerçant qui va tenir un rôle important. Ici, une femme se plaint de son mari pour qui elle ne ressent plus d'attirance : « Fus-je point bien meschante femme / De m'estre liée en ce point, / Quand de plaisir en luy n'ay point ? / Commere, pensez la destresse ! »[728]. Son interlocutrice lui propose donc de

---

[722] *Ibid.*, p. 270-272.
[723] Le patronyme de ce personnage est d'ailleurs peu commun et nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas d'un clin d'œil à Rabelais et son « saint Balletrou ». Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, ch. 26, p. 562 : « Ma seulle braguette espoussetera tous les hommes, et saint Balletrou, qui dedans y repose, decrottera toutes les femmes ». Rose M. Bidler démontre à ce sujet que « sainct Balletrou » désigne le « phallus ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 51. Cette allusion est plausible puisque ce personnage semble attiré par la femme de Raoullet Ployart.
[724] *Ibid.*, p. 283, v. 270-274.
[725] *Ibid.*, p. 284, v. 280-282.
[726] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons*, p. 213-240. Bien évidemment, le « chaudron » désigne le sexe féminin : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 126.
[727] Sur l'équivoque grivoise de cette pièce, cf. J. KOOPMANS et P. VERHUYCK, « Les mots et la chose, ou la métaphore comme spectacle : nouvelle étude sur la représentation scénique de l'acte sexuel dans les farces », *Versants*, n° 38, 2000, p. 31-51, surtout p. 47-48.
[728] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons*, p. 215, v. 15-18.

prendre un amant et de se montrer rusée afin d'obtenir ce qu'elle désire par ses propres moyens. Après avoir hésité, celle-ci se résout à suivre son conseil :

> Mais j'entens bien, par mon serment,
> Qu'il fault pour tout commencement.
> Et si fault, puis qu'on s'en demente,
> Mettre le marteau en la vente
> En despit de luy, ma commere.[729]

L'outil de bricolage se rapporte encore au membre viril et à la sexualité en général[730]. Dans son édition critique, André Tissier rappelle que l'expression « mettre le marteau en la vente » signifie « se donner en amour à tout preneur »[731]. Ayant pris cette résolution, la jeune femme profite de la venue du chaudronnier pour faire de lui son amant. S'ensuit alors un discours à double sens dès que le chaudronnier propose ses services : « Vrayement je me vueil asservir / Vous faire plaisir et service. / Mais premier fauldroit que je visse / L'œuvre où voulez que besongne »[732]. Même si le mot « besongne » renvoie au travail, il ne faut pas oublier son sens équivoque d'« acte sexuel », très utilisé dans les farces. Le « chaulderon » qu'il doit réparer désigne donc les parties sexuelles de la femme, tandis que le « clou » qu'il promet d'utiliser concerne le membre viril[733]. Bien évidemment, les deux jeunes femmes montrent leur exigence quant à la qualité du service, espérant être contentées : « Servez nous à nostre appetit. / N'y mettez point clou si petit / Que le trou n'en soit estouppé »[734]. Le chaudronnier mérite d'ailleurs son titre de « meilleur ouvrier »[735] : la farce se termine par un repas, comme c'était souvent le cas à la fin de l'acte sexuel dans ce type de texte. Les deux femmes lui demandent même de venir à nouveau le lendemain, tant elles ont été satisfaites de sa prestation.

Certains métiers sont souvent associés à l'acte sexuel, comme l'illustre la farce du *Ramoneur de cheminées*[736]. En se plaçant du côté de la grivoiserie, le lecteur devine aisément ce que peut désigner le fait de « ramoner une cheminée »[737]. Néanmoins, cette farce démontre la lassitude et la vieillesse du personnage éponyme[738], plutôt que sa vigueur, au contraire du

[729] *Ibid.*, p. 218, v. 50-54.
[730] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 419 : « le marteau : le membre viril ».
[731] Cf. *ibid.*, p. 218. Cf. aussi, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 419 : « mettre le marteau en la fente, en la vente : faire l'acte ».
[732] *Ibid.*, p. 223, v. 93-96.
[733] *Ibid.*, p. 225, v. 107-108 : « Maistresse, je y mettray un clou, / Gros et rivé par les deux boutz ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 137.
[734] *Ibid.*, p. 226, v. 120-122.
[735] Cf. *ibid.*, p. 237, v. 257-258 : « Vous estes un très habille homme / Ouvrier de vostre mestier ».
[736] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Ramoneur de cheminées*, p. 129-160.
[737] Rose M. Bidler rappelle que la « cheminée » désigne le sexe féminin, d'où l'expression « ramonner la cheminee d'une femme : foutre ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 127.
[738] *Ibid.*, p. 132, v. 43-51 : « Je sçay que c'est : tout ce passe, / Ce que nature a compassé ; / Car je suis ja tout passé. / Bien joueroit de passe passe, / Qui me feroit en brief espace / Corps bien compassé ! / Je suis ja cassé, / Faulcé, / Lassé ».

chaudronnier dans *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons*. Dans cette farce, sa femme, frustrée sexuellement, dit être malheureuse et assimile métaphoriquement son sexe à une cheminée :

> Je le sçay par ma cheminée,
> Qui souloit estre ramonnée
> Tous les jours bien cinq ou six foys ;
> Mais il y a bien troys moys,
> Voysine, qu'il n'y voulut penser.[739]

Lorsque le Ramoneur se plaint de sa « delibelité de reins »[740], il s'agit en fait de l'impuissance sexuelle due à son âge. Il assume donc sa vieillesse et, à la fin de la pièce, adresse un discours à tous les ramoneurs en leur conseillant de faire leur « mestier » tant qu'ils en sont encore capables[741]. Dans tous les cas, la femme mariée a de nouveau fait part de ses sentiments face à son mari, en osant montrer que ses désirs n'étaient pas satisfaits.

Il est possible d'établir une comparaison entre cette pièce et l'une des scènes des *Esbahis* de Jacques Grévin. À l'acte V, scène 4, nous assistons en effet aux retrouvailles entre Josse et Agnès. L'animosité est de mise puisque le vieil homme sait pertinemment que sa femme a été infidèle, tandis que cette dernière souligne d'emblée sa vieillesse[742]. Agnès menace même de le dénoncer à la justice, en l'accusant d'avoir voulu se marier avec Madelêne, alors qu'il était encore marié avec elle. Elle évoque alors le fait de lui faire porter « deux quenouilles »[743], désignant ainsi la peine infligée aux hommes qui auraient eu deux femmes à la fois. La définition du Trésor de la Langue Française est plus complète en indiquant qu'il s'agit aussi d'une attaque sur la virilité de l'homme[744]. Comme le faisait la femme dans *Le Ramoneur de cheminées* ou dans *Raoullet Ployart*, Agnès n'hésite pas à dire à son époux qu'il n'est pas plaisant d'être mariée à un homme impuissant : « Que fait une femme avec toy, / De qui la force et la puissance / Prend de jour en jour decroissance ? / Vrayment il y a de l'acquest »[745]. Néanmoins, contrairement aux maris dans les farces, Josse ne se défend pas. Au début de la pièce, il se vantait pourtant de ses prouesses sexuelles lorsqu'il pensait à son futur mariage avec

[739] *Ibid.*, p. 158-159, v. 315-319.
[740] *Ibid.*, p. 150, v. 213.
[741] *Ibid.*, p. 160, v. 332-341.
[742] *Esbahis*, p. 208, v. 2289-2292 : « Monsieur, voyez-vous ce vieillard / Qui parle si hault et s'efforce / De tenir cest homme ? C'est Josse, / C'est celuy que j'ay espousé ».
[743] *Ibid.*, p. 212, v. 2385. Cf. à ce sujet, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 536 : « porter deux quenouilles et une mitre : servir deux fois des femmes et être cocu ».
[744] D'un point de vue historique, il était en effet possible d'annuler un mariage à cause de l'impuissance sexuelle du mari. Cf. J. GAUDEMET, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, p. 198 : « le droit du haut Moyen Âge avait autorisé la rupture de l'union en cas d'impuissance du mari (…). Le droit classique fit de l'impuissance du mari antérieure au mariage un empêchement qui entraînait la nullité de l'union. Au contraire, l'impuissance survenant au cours du mariage n'en permettait pas la dissolution ».
[745] *Esbahis*, p. 213, v. 2399-2402.

une jeune femme[746]. En ce sens, Josse peut être rapproché des hommes dans les farces lorsqu'il utilise le mot « outil » pour parler de son membre viril[747] :

> J'ay encor' la verte braiette ;
> Et nonobstant que je soy blesme,
> Si ay-je mon outil de mesme,
> D'un aussi gaillard entretien
> Que tu sçaurois avoir le tien.[748]

Nous pouvons par exemple le rapprocher du religieux dans la farce de *Frère Guillebert* qui avait recours à la même métaphore érotique[749]. Dans la littérature grivoise, il est commun d'employer le substantif « outil » pour désigner les parties génitales masculines. Rappelons que les religieuses dans la farce de *L'Abbesse et Sœur Fessue* parlent de manière détournée d'un « outil »[750], alors qu'elles avouent avoir eu des relations sexuelles avec des hommes. Nous retrouvons à nouveau ce terme dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* où le sens sexuel est plus explicite : « Car monseigneur, par sa courtoisie, d'un oustil qu'il avoit recoigna en peu d'heure troys ou quatre foiz le devant de nostre musniere, qui treslye et joyeuse en fut »[751]. Josse inscrit donc son discours dans la veine grivoise médiévale.

Mais, face à sa femme, le vieil homme ne fait pas autant preuve de gaillardise et la critique davantage pour son infidélité. S'il est décidé que ces deux personnages restent mariés à la fin de la pièce, Agnès exige tout de même des changements quant au caractère de son mari, ne parlant plus de leurs problèmes conjugaux liés au sexe[752]. Même si certains points communs sont manifestes avec les pièces farcesques, la grivoiserie est moins développée dans la comédie humaniste. Nous pouvons évoquer un dernier élément commun entre les farces et la comédie de Grévin : Agnès continuera d'avoir des relations extraconjugales, sûrement avec le Gentilhomme. Peut-être est-ce pour cette raison que, à la fin de la pièce, elle ne se plaint plus de l'impuissance sexuelle de son mari, pensant sûrement être contentée par son amant. Les femmes mariées des comédies de notre corpus trouvent donc toujours des solutions pour œuvrer à leur bonheur personnel.

---

[746] *Ibid.*, p. 100, v. 214-216 : « Et voyre assez bon escuyer / Pour, prenant gayment mon delict, / Servir ma Madelon au lict ».
[747] Les différentes expressions sexuelles où le mot « outil » intervient sont répertoriées dans le *Dictionnaire érotique* : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 470-471.
[748] *Ibid.*, p. 101, v. 220-224.
[749] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 239, v. 267 : « C'est faict, helas ! du povre outil ».
[750] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 11, *L'Abesse et Sœur Fessue*, p. 287, v. 325.
[751] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, III, p. 40, l. 82-85.
[752] *Esbahis*, p. 216, v. 2456-2458 : « Je le feray, mais quand et quand / Qu'il me promette qu'oravant / Il ne sera plus fascheux ».

3.3. La recherche du plaisir comme métaphore d'une volonté de liberté

Outre l'impuissance sexuelle des maris, d'autres défauts poussent les femmes mariées à prendre un amant. Pour certaines d'entre elles, l'infidélité peut être une riposte afin d'obtenir une forme de liberté personnelle. Dans ce cas, la femme est souvent victime de la jalousie excessive de son mari et/ou de violence conjugale. Voulant ainsi se libérer du joug de celui qui l'opprime, le personnage féminin souhaite au moins avoir le contrôle de sa sexualité et connaître les plaisirs de l'amour avec un autre homme[753]. Comme nous venons de le voir, les maris acariâtres éteignent malgré eux la flamme de leur femme qui finit par chercher du réconfort ailleurs. Cette idée est notamment illustrée dans le fabliau *Aloul* où il est question d'un homme très jaloux qui ne cesse de faire surveiller sa femme par manque de confiance[754]. Parvenant tout de même à se rendre à l'église, elle rencontre un prêtre qui en tombe rapidement amoureux. Même si la dame repousse au début les avances du religieux, elle finit par accepter qu'il devienne son amant. Le narrateur explique qu'elle espère ainsi se venger de son mari[755]. Le fait d'être infidèle est une forme d'affranchissement pour celle qui vivait sous le joug de son mari. La farce du *Retrait* met en œuvre une situation analogue[756]. La pièce s'ouvre en effet sur les plaintes de la femme, victime de l'intransigeance de son mari, si bien qu'elle a décidé de prendre un amant :

> Sy le moyen cœur est remply d'ire,
> Las ! à bon droict je le puys dire,
> J'ey bien raison de me complaindre
> Et de mon mauvais me complaindre
> Et de mon mauvais me complaindre ;
> Car mon mary me tient soublz las
> De grand rigueur, dont n'ay soulas.
> En luy n'a poinct de pasetemps,
> Dont bien souvent mauldictz le temps,
> Le jour et l'heure de ma naissance.
> Pensés-vous que prenne plaisance
> En luy ? Non, non, je vous promais.
> Sy le servirai-ge d'un mais,
> Par Dieu ! dont pas il ne se doubte ;
> Car j'ey mys mon amytié toute
> En un beau filz.[757]

[753] Cf. M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 119 : « Les femmes bafouées, trompées ou battues, soumises à d'injurieuses contraintes ont souvent des raisons d'être acariâtres, légères et infidèles ».
[754] *Nouveau recueil complet des fabliaux*, t. 3, *Aloul*, p. 20-44.
[755] *Ibid.*, p. 23, v. 112-118 : « Foi que doi vous, bien a deus anz / Qu'Alous me tient en tel destrece, / Qu'ainc puis n'oi joie ne leece, / Et si est tout par jalousie. / Si en haz mout, sachiez, sa vie, / Quar mainte honte m'en a fete. / Fols est qui fame espie et guete ! ».
[756] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Retrait*, p. 197-242.
[757] *Ibid.*, p. 197-198, v. 1-15.

À travers ces paroles, nous comprenons que la femme désire se venger et inverser les rôles. Il n'est pourtant pas question de coups, mais le personnage féminin ne supporte plus l'oppression de son époux. Pour elle, le fait d'être avec un autre homme lui permet de reprendre la main.

Une femme mariée peut aussi se venger de son mari après une violente dispute, comme c'est le cas dans la farce du *Savetier Audin*[758]. Ici, la pièce ne s'ouvre pas sur les plaintes du personnage féminin, mais sur une querelle conjugale : l'homme et la femme veulent se gouverner l'un et l'autre[759] et des coups ont pu être échangés[760]. Le mari finit par quitter la maison en enfermant son épouse car, selon lui, c'est une manière d'avoir le dernier mot et d'éviter d'être cocu[761]. Sa femme lui reproche d'ailleurs d'être trop jaloux : « Que mauldit soit la jalousie, / Tant vous en estes furieux ! »[762]. Pendant l'absence du mari intervient alors le Curé, qui n'est autre que l'amant de la femme mariée. Ce dernier va l'aider à se venger en lui jouant un bon tour. Dans les farces, derrière un mari acariâtre se cache donc souvent un amant prêt à satisfaire les besoins de toute femme

Au sein des comédies de notre corpus, ce procédé se retrouve dans *La Tasse* avec Jaqueline. Contrairement aux autres personnages que nous venons d'étudier, elle n'émet aucune plainte au sujet de son mariage et elle ne montre pas plus son insatisfaction sexuelle. Cependant, la situation au sein du couple évolue lorsque Jaqueline reçoit des coups violents de la part de son mari[763]. Déplorant son mariage malheureux, elle commence à ne plus croire en une vie meilleure[764]. Georgette, sa chambrière, la pousse alors à prendre un amant afin de connaître les plaisirs de l'amour. Elle pense en effet que sa maîtresse mérite d'être heureuse, mais hors mariage, et qu'elle doit se venger de Jerosme. Même si ce dernier ne s'est pas montré jaloux, contrairement aux maris dans les textes médiévaux, il n'en reste pas moins que, selon la chambrière, il est inconcevable qu'une femme soit traitée ainsi. Jaqueline doit alors chercher du réconfort dans les bras d'un autre homme qui saura la contenter : « Per vous levar d'aquès temperi / Et vous venjar d'aqueou fachous, / Fau que vous fes vn amourous »[765]. La jeune femme ne s'offusque pas de la proposition de Georgette. Bien au contraire, elle demande même

[758] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Le Savetier Audin*, p. 121-142.
[759] Le mari et la femme clament en effet chacun à leur tour leur volonté de domination. Cf. *ibid.*, p. 125, v. 32 et 33 : « Par le corps bieu, je seray maistre » et « Par le corps bieu, et moy maistresse ».
[760] Ce fait est plausible avec les stichomythies utilisées avec les mots « cecy », « cela » par exemple. Cf. *ibid.*, p. 129.
[761] *Ibid.*, p. 133-134.
[762] *Ibid.*, p. 132, v. 103-104.
[763] Il est inutile de rappeler ici les points communs entre les farces et cette comédie du XVI[e] siècle où les coups ont une place aussi importante. Cf. *Tasse*, p. 44-52 et p. 65-71.
[764] *Ibid.*, p. 75 : « M'amour, iamai non mi veirai / Senso tourment. Perquè ? non sçai / Que faire en aquesto miseri ».
[765] *Ibid.*, p. 75.

son aide dans cette entreprise[766]. Comme dans les farces, l'infidélité de la femme mariée est à nouveau vue comme une réponse à l'impétuosité d'un mari[767]. De plus, si Jaqueline craint au début pour sa vie[768], ses doutes sont vite dissipés. Elle fait part en effet de ses exigences au sujet de l'amant que Georgette lui choisira : « Fai donc que sie home de marquo » et « Que non siege pas quauque paure »[769]. La chambrière propose Laure, un Italien de passage dans la ville. Jaqueline ne se montre plus du tout hésitante et accepte ce prétendant avec un vif enthousiasme, espérant même le recevoir au plus vite chez elle[770].

Les premières intentions de Jaqueline semblent d'ailleurs tenir plus de la courtoisie que de la grivoiserie car elle désigne cet amant comme « segret et fideou »[771]. À l'acte III, scène 7, le discours de Laure correspond aux attentes de la jeune femme puisqu'il montre son habileté dans le langage de l'amour. Néanmoins, Jaqueline ne désire pas qu'il s'attarde plus longtemps dans ce type de discours : « De servicy non parlen pas, / Mai intren, Monsur, se vous plas, / Veires quauque ren que s'appresto / Et parlaren d'un autre festo »[772]. L'acte III se clôture donc sur ces paroles et le lecteur n'assiste pas davantage aux ébats des deux amants. Néanmoins, les mots utilisés par Jaqueline révèlent ses intentions : la jeune femme montre explicitement sa volonté de prendre du plaisir. Comme elle le dit, elle espère parler « d'un autre festo », c'est-à-dire de ne pas s'attarder dans des discours courtois afin de s'adonner plus rapidement au plaisir charnel. Jaqueline a donc réussi à faire fi des coups qu'elle a subis et s'abandonne dans les bras d'un amant.

Elle s'affranchit encore de la violence conjugale en adoptant le statut de bourreau. Comme les femmes mariées des fabliaux et des farces dont nous avons parlé, la jeune femme va se venger dans l'acte final en battant Jerosme de concert avec Georgette[773]. Jaqueline prend alors plaisir à tenir désormais le bâton, symbole ici du pouvoir dans le couple. Cette situation se retrouve d'ailleurs dans *Les Esbahis*, mais de manière moins développée. En effet, après avoir fait part à son mari de son retour, Agnès menace de le battre s'il ne se comporte pas

[766] *Ibid.*, p. 75 : « You n'en siou ben occasionado / Si pouode faire. Diga mi / Qu'you pouodi troubar vn ami ».
[767] À ce sujet, Jaqueline grossit les traits du portrait de Jerosme en le nommant comme le diable. Cf. *ibid.*, p. 76 : « mestre Iirome, / Qu'es vn diable, non pas vn home ».
[768] *Ibid.*, p. 76 : « Se si sabié hai ! que fariou ? / Mon marit mi tuarié, pauretto ».
[769] *Ibid.*, p. 77.
[770] *Ibid.*, p. 77-78 : « Oc. Iesus ! es tant gracioux, / Aqueou m'agrado ben Georgetto ; / Pertant ti pregui, ma Doucetto, / Fail ou venir eissi leou, leou, / Per mi levar aques marteou ».
[771] *Ibid.*, p. 78.
[772] *Ibid.*, p. 83.
[773] Il s'agit plus particulièrement ici de la réalisation du procédé farcesque du « trompeur trompé » puisque Jaqueline et Georgette vont duper Jerosme en cachant l'infidélité de la jeune femme. Nous développons davantage cet aspect dans notre partie III : cf. *infra*, p. 482-484.

comme elle le souhaite : « Si je leve une fois les pouces / Sur toy, meschant »[774]. Néanmoins, il ne s'agit que de menaces puisque nous n'assistons pas une scène de bastonnade, contrairement à *La Tasse*. Il est possible tout de même de relever la volonté d'Agnès de dominer Josse, comme le valet Julien le remarque : « Quelle diablesse / A la voir, elle est donc maistresse »[775]. Jaqueline et Agnès mettent donc en pratique les propos de la belle-mère de Jaquinot dans la farce du *Cuvier* où il était question de soumission masculine[776]. Celle-ci exhortait en effet son beau-fils à obéir aux ordres de sa femme, en affirmant qu'il s'agissait de l'ordre naturel des choses : « Il fault obeyr à sa femme, / Ainsy que doibt ung bon mary »[777]. Elle émet aussi une mise en garde contre le sexe masculin : sa femme est en droit de le battre si celui-ci n'exécute pas les ordres donnés[778].

Pourtant, comme cette farce le montre, les rapports de domination peuvent être interchangeables. Dès les pièces médiévales, la femme mariée n'est pas toujours supérieure à l'homme et, si elle veut conserver une forme de liberté dans sa vie sexuelle, elle doit cacher ses activités extraconjugales. Il faut en effet rappeler que, dans *Les Esbahis*, la liberté d'Agnès n'a jamais été totale. Au fil de la pièce, le spectateur comprend qu'elle a toujours été sous la coupe d'un homme, que ce soit Panthaleoné[779], ou bien le Gentilhomme[780]. Les mêmes remarques peuvent être formulées pour Alix dans *Les Contens*. Ce personnage féminin semble en effet être libre de ses actions car, grâce au pèlerinage, elle peut agir comme elle l'entend. Lorsque Louyse explique à son ami Girard que la personne qui se trouvait avec sa fille dans sa chambre n'était autre qu'Alix déguisée en homme, celui-ci n'est pas surpris que les femmes puissent jouir d'une certaine liberté :

> Mais quand tout est bien consideré, il ne se faut gueres esmerveiller qu'une femme s'abille en homme en ceste ville, pour la liberté qu'elles y ont. J'ay tousjours ouy dire que Paris estoit le purgatoire des plaideurs, l'enfer des mules et le paradis des femmes.[781]

Ici, le vieil homme assimile la liberté des femmes à la ville de Paris. Même s'il ne précise pas ses conditions de réalisation, nous pouvons supposer que le domaine sexuel peut être concerné.

Cette réflexion est également présente à la fin de *La Reconnue*. Alors qu'il est question du mariage du jeune premier avec Anthoinette, Potiron et Maistre Jehan pensent que la jeune

---

[774] *Esbahis*, p. 214, v. 2421-2422.
[775] *Ibid.*, p. 214, v. 2422-2423.
[776] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Cuvier*, p. 39-76.
[777] *Ibid.*, p. 43, v. 28-29.
[778] *Ibid.*, p. 66, v. 30-31 : « Se elle vous bat aulcunesfois, / Quant vous fauldrez… ».
[779] Rappelons que le soldat fanfaron se dit être le « propriétaire » de la jeune femme lorsqu'il l'aperçoit. Cf. *Esbahis*, p. 209, v. 2307-2308 : « Laschez / Ceste dame, elle m'appartient ».
[780] *Ibid.*, p. 207, v. 2276-2277 : « Monsieur / Je remets sur vous mon honneur ».
[781] *Contens*, p. 190, l. 526-530.

mariée pourrait avoir plus tard un amant, comme le font de nombreuses femmes à Paris : « Je crains qu'ell' ne soit trop rusée, / Et que soyons de ces maris… / Faits à la mode de Paris »[782]. Les commentaires ne vont pas plus loin et le spectateur ne saura jamais si ces prédictions se réaliseront. Ce type de remarques se trouvait déjà dans *L'Eugène* dès les scènes d'exposition. À l'acte I, scène 2, Messire Jean dresse en effet un tableau très dépréciatif sur les mœurs de son époque en dénonçant notamment la légèreté des femmes : « Mais qui veut bien aimer, ne face / Aux Parisiennes la chasse »[783]. Ces allusions laissent penser que la ville de Paris est peuplée de femmes infidèles. Dans la littérature médiévale, il n'est pas rare de trouver ce genre de réflexions où les grandes villes inciteraient les femmes à cultiver un certain plaisir. *La Réformation des Dames de Paris faicte par les Lyonnaises* est un bon exemple. Les agissements des femmes qui vivent à Paris sont décrits avec un registre très grivois[784]. Dans la même veine, l'acteur de *L'Advocat des Dames de Paris, touchant les pardons Saint Trotet*[785] présente trois villes – Paris, Lyon et Rouen – et les loue notamment pour leurs femmes : « En France y a trois citez excellentes, / C'est assavoir Paris, Rouen, Lyon, / Dont les dames sont gorgiases, gentes, / Frisques, dehait, à gaudir diligentes »[786]. Face à une telle description, l'auteur espère sûrement donner envie à son auditoire de se rendre dans ces villes afin de rencontrer des femmes avec qui le plaisir est de mise[787].

Cette idée n'est pourtant pas défendue dans la farce du *Mari jaloux qui veut éprouver sa femme*[788]. Comme le titre l'indique, un mari désire empêcher la venue d'un amant chez sa femme pendant son absence. Le badin Colinet lui parle alors d'une pratique courante à Paris :

> Voicy que vous avez à faire :
> Il est permis par les marys.
> On faict maintenant à Paris
> De[s] gardeculz, qu'on mect aux femmes
> Pour oster tous les menus blasmes
> Qu'on pourroit d'eulx dire en commun.
> Il vous en fault achepter ung
> Que ferez porter à la vostre.[789]

[782] *Reconnue*, p. 155, v. 2398-2400.
[783] *Eugène*, p. 51, v. 409-410.
[784] *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles : morales, facétieuses, historiques*, t. 8, *La Réformation des Dames de Paris faicte par les Lyonnaise*, p. 244-252.
[785] *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles : morales, facétieuses, historiques*, t. 12, *L'Advocat des dames de Paris, touchant les pardons sainct Trotet*, p. 6-36.
[786] *Ibid.*, p. 8, v. 46-49.
[787] Nous pensons par exemple à la *Ballade des femmes de Paris* de François Villon. Cf. François VILLON, *Lais, Testament, Poésies diverses, Ballades en jargon,* éd. et trad. J.-Cl. MÜHLETHALER et É. HICKS, Paris, Honoré Champion, 2004 (*Champion Classiques*, série « Moyen Âge », 10), p. 170-174.
[788] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Un mari jaloux qui veut éprouver sa femme*, p. 91-126.
[789] *Ibid.*, p. 109-111, v. 188-195.

Avec ces ceintures de chasteté, il paraît difficile pour une parisienne d'être libre. Pourtant, André Tissier explique dans son édition critique qu'il s'agit d'une plaisanterie de la part de Colinet. Aucun texte historique n'atteste en effet l'utilisation de ce type d'objet à Paris, même si certaines œuvres l'évoquent[790]. Dans tous les cas, il est intéressant de voir comment la ville est assimilée aux plaisirs[791]. Par rapport au village, elle favorise davantage les rencontres amoureuses avec les étudiants qui y viennent pour parfaire leurs études[792]. Il ne faut pas négliger non plus les différentes festivités qui s'y déroulent[793]. La ville offre aussi plus de possibilités en abritant par exemple les entremetteuses. Elle est donc porteuse d'une certaine forme de liberté, notamment d'un point de vue sexuel, comme il est possible de le constater dans *Les Contens*. À l'acte V, scène 2, Louyse et son frère Alfonse s'interrogent sur la sexualité d'Alix, ayant entendu de nombreux propos à ce sujet[794]. Ces réflexions prouvent que les personnages ne s'étonnent pas de la situation et connaissent l'évolution de leur société du point de vue de la sexualité.

Prendre un amant permet-il aux femmes mariées de notre corpus d'avoir l'ascendant sur leur mari ? Même si ce personnage trouve une forme de liberté dans les relations extraconjugales, il reste tout de même lié à son époux. Claude dans *Les Esbahis* explique d'ailleurs ce phénomène d'un point de vue social :

> Et encore qui plus est, telle
> Donne argent à son serviteur
> Et luy fait voire de meilleur,
> On luy donne un habillement
> Pour servir à l'appoinctement ;
> Ou sous l'ombre d'un mariage,
> Ell' essaye si le bagage
> Pourra servir à l'advenir,
> Afin de se mieux maintenir
> En bonne reputation.[795]

Ici, l'entremetteuse explique que la femme mariée trouve toujours des moyens pour avoir un amant, comme le fait de requérir l'aide d'un serviteur, mais qu'elle se doit d'être mariée afin de sauver les apparences. À l'image de Jaqueline dans *La Tasse*, certaines femmes continuent

[790] Cf. *ibid.*, notes p. 110-111.
[791] la thèse de Goulven Oiry est très intéressante puisqu'elle démontre les liens inextinguibles entre la comédie et la ville. Cf. G. OIRY, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*.
[792] Cette situation est notamment manifeste dans *Les Escoliers* et dans *Les Néapolitaines.*
[793] Dans *Les Contens*, il est par exemple question d'un bal masqué, mais également des festivités liées aux Jours Gras où Alix abandonne son statut de marchande mariée.
[794] *Contens*, p. 196, l. 109-115 : « Louyse : Je ne sçay. Ne vous souvient-il point que Maistre Damian nostre medecin nous disoit dernierement qu'il y avoit des hommes qui avoient les deux sexes, et les nommoit, ce me semble, garsons-fillettes et barbes-fleuries ? – Alfonse : Vous voulez dire hermafrodites. Je ne croy pas que Dame Alix soit de ce nombre, mais vous faites bien en ce cas icy de craindre et de prendre tousjours les choses au pire ».
[795] *Ibid.*, p. 142, v. 1110-1117.

à avoir un amant, mais elles restent des épouses. Agnès dans *Les Esbahis*, mais également Alix dans *Les Contens* et Jaqueline dans *La Tasse* continueront sûrement d'avoir des amants, mais elles devront cacher leur relation extraconjugale. La situation est différente pour Alix dans *L'Eugène* puisque son mari accepte qu'elle soit l'amante de l'abbé. Il s'agit d'un cas particulier car, comme c'était le cas dans les farces, les femmes mariées doivent davantage faire preuve de ruse pour recevoir leurs amants. Finalement, si Alix de *L'Eugène* paraît être celle qui a le plus de liberté[796], Constante dans *La Trésorière* semble être la plus perdante. Ayant été découverte, elle obtient certes le pardon de son époux, mais elle perd ses deux amants. Pourtant, en prenant appui sur les paroles du valet Richard à son sujet, nous pouvons imaginer que cette jeune femme aura d'autres prétendants. Perpétuant la tradition médiévale, tout en la renouvelant, la quête des plaisirs est donc inhérente à la femme mariée[797].

[796] Nous renvoyons ici aux propos de Jean-Claude Ternaux. Cf. J.-Cl. TERNAUX, « La Ville dans la comédie humaniste : l'exemple de *L'Eugène* de Jodelle », *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, dir. J. CLARKE, P. PASQUIER et H. PHILLIPS, vol. 8, Bern, Peter Lang, 2011 (*Medieval and Early Modern French Studies*), p. 67-82, ici p. 72 : « Alix est l'allégorie des femmes légères et de la ville entière ».

[797] D'autres facettes composent bien évidemment ce type de personnage. Nous lui consacrons également une étude dans les parties III et IV de notre thèse : cf. *infra*, p. 376-407 ; p. 533-543.

4. Une recherche ambiguë chez les amoureux : de l'expression d'un amour idéal à la réalisation du désir sexuel

4.1. Une quête perçue comme ridicule : le vieillard amoureux

Dans les comédies de notre corpus, la jeunesse est bien souvent mise à l'honneur avec l'omniprésence des jeunes premiers. Pivots de l'intrigue principale, ils évoluent dans la pièce au gré de leurs aventures sentimentales. S'ils peuvent compter sur des adjuvants pour les soutenir dans leurs différentes entreprises, ils s'opposent à d'autres personnages, comme le type du vieillard amoureux. Ce dernier a fait la fortune des comédies françaises, surtout celles du XVII[e] siècle[798]. Rival par excellence, le vieillard amoureux convoite la jeune première dont il espère obtenir les faveurs. Il met alors tout en œuvre pour parvenir à ses fins, mais il est toujours mis en échec et les autres personnages se plaisent à le tourner en ridicule[799]. Même si ce personnage est très vivant dans les comédies de Molière par exemple, nous retrouvons peu sa trace dans la littérature médiévale[800]. Alors que la vieillesse peut être décriée à cette époque[801], les auteurs n'en brossent pas moins un portrait complet. À ce sujet, Michel Corvin donne des précisions sur l'évolution du vieillard amoureux :

> Pour la raison que le schéma d'opposition, pour être efficace et clair, doit être distribué entre des pôles aussi distants que possible : les jeunes d'un côté, les vieillards de l'autre ; les rusés d'une part, les sots de l'autre. Le cocu, du coup, est à sa place, fonctionnellement, dans la catégorie des vieillards : il mérite sa défaite encore plus s'il est un vieillard amoureux, donc ridicule. Nommé Pappus chez Plaute, Pantalon dans la commedia, il surabonde au XVI[e] siècle français : décrépit et laid, coquet et fat, il échoue invariablement, trompé par tout un chacun, en particulier par les entremetteurs dont c'est le métier. Le comique naît alors des conduites contradictoires que son statut, lui-même contradictoire (vieillard et amoureux sont deux termes incompatibles), l'amène à endosser : situation sociale de poids et langage de séduction puéril, sûreté de soi et peur du scandale, avarice spontanée et générosité inévitable, bon sens habituel et crédulité.[802]

---

[798] Cf. M. KERN, *Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*, surtout p. 407-411.

[799] Dans son *Art Poétique*, Horace rappelle que ce type de personnage est forcément ridicule. Cf. HORACE, *Art poétique,* éd. et trad. Fr. VILLENEUVE, Paris, Les Belles Lettres, 1941, p. 210-211, v. 156-157 et v. 176-177.

[800] Pour notre démonstration, nous nous appuyons notamment sur les propos de Philippe Ménard. Cf. Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969 (*Publications romanes et françaises*, 105), p. 247 : « La folie du barbon amoureux est toujours manifeste. C'est d'une jouvencelle ou, du moins, d'une femme encore jeune et appétissante que le barbon s'éprend. Mais il faut avouer que les romanciers courtois ne mettent pas souvent en scène un vieillard amoureux. Ce personnage comique, qui sert de repoussoir au héros, n'apparaît au XIIe siècle que dans *Guillaume d'Angleterre* ».

[801] Cf. B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, p. 144 : « Guillaume de Lorris, dans le *Roman de la Rose*, montre la figure de Vieillesse peinte sur le mur extérieur du verger d'Amour, en compagnie de tous les vices. La personne âgée, homme ou femme, est rejetée de l'espace de l'amour, ce que confirme la plupart des textes de courtoisie et de chevalerie, où les personnages acteurs principaux sont des *juvenes* ».

[802] M. CORVIN, *Lire la comédie*, p. 76.

Roger Guichemerre rappelle aussi qu'il n'est pas rare qu'un bourgeois âgé soit considéré comme un amoureux ridicule dans la littérature[803]. Les comédies de notre corpus représentent à deux reprises le vieillard amoureux avec Josse dans *Les Esbahis* et Monsieur l'Advocat dans *La Reconnue*[804]. Josse désire en effet se remarier avec Madalêne, pensant que sa femme Agnès est décédée ; tandis que Monsieur l'Advocat est encore marié, mais désire choisir le futur mari d'Anthoinette. Épris de la jeune femme, il espère pouvoir jouir d'elle en toute liberté lorsqu'elle sera à son tour mariée. Notre analyse de ce personnage ne se limitera pas à l'analyse de son caractère. C'est à travers les paroles des vieillards amoureux que nous retrouvons le plus la tradition médiévale. Hésitant entre la veine courtoise et la veine grivoise, leurs discours sont la preuve d'un désir sexuel inassouvi alors que, comme nous venons de le voir, leurs épouses se plaignent souvent de leur incompétence dans ce domaine. Cette confrontation entre les envies des vieillards amoureux et la réalité à laquelle leur état les ramène est d'ailleurs une source de comique. C'est en effet ce décalage qui rend sa quête des plaisirs ridicule, comme le rappelle Daniel Ménager : « Le vieillard amoureux de la peinture et de la comédie est d'abord moralement laid, et sans doute, au gré des acteurs et des masques, peu agréable à voir. Mais il fait rire avant tout les spectateurs de la comédie, qui ne font pas partie de sa sphère d'existence »[805]. Notre étude mêlera ainsi les textes médiévaux et les deux comédies humanistes de notre corpus afin de voir comment les dramaturges étaient encore influencés par la courtoisie et la grivoiserie médiévales.

Dans *La Reconnue*, Monsieur l'Advocat apparaît relativement peu sur scène et assez tardivement puisque nous le retrouvons à l'acte III, scène 1. Prononçant un monologue, il commence par évoquer le sentiment d'amour qui l'a envahi et dont il éprouve un grand bonheur, malgré son âge[806]. Il rappelle en effet avec une certaine mélancolie qu' « Amour n'est point pour les vieillars »[807]. Il retourne pourtant rapidement à son premier état de béatitude, louant l'amour : « Et bref, je croy que rien ne plaist / Au monde si l'Amour n'y est »[808]. Monsieur l'Advocat se comporte alors comme un jeune amoureux en utilisant des figures propres au

[803] Cf. R. GUICHEMERRE, « Galants grotesques et séducteurs ridicules », *Littérature et séduction*, *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini,* dir. R. MARCHAL, F. MOUREAU et M. CROGIEZ, Paris, Klincksieck, 1997 (*Bibliothèque Française et Romane, Série C : Études littéraires,* 84), p. 527-534, ici p. 530.
[804] À ce sujet, cf. B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 145 : « The old man in love is one of the simplest. He appears in Josse in *Les Ebahis* and Monsieur in *La Reconnue* ».
[805] D. MENAGER, *La Renaissance et le rire*, p. 31.
[806] *Reconnue*, p. 84, v. 959-967 : « Toutefois ce plaisant émoy, / Or' que je sois vieil et cassé, / Me fait souvenir du passé, / Et me remet en l'allegresse / Où j'estois lors que la jeunesse, / En la plus gentille saison, / Versoit l'amoureuse poison / Qui les cueurs doucement enflame / D'une belle et gentille flame ».
[807] *Ibid.*, p. 84, v. 982.
[808] *Ibid.*, p. 85, v. 1010-1011.

pétrarquisme avec notamment l'alliance du feu et du froid[809]. Nous retrouvons les mêmes éléments appartenant à la veine courtoise dans les discours de Josse dans *Les Esbahis*. Après avoir été abandonné par sa femme et pensant être veuf, le vieil homme est très enthousiaste à l'idée d'épouser une jeune femme. Il fait donc preuve d'impatience à l'idée de passer du temps avec elle : « Ha ! Marion, je l'aime tant, / Que jamais je ne suis content, / Sinon quand j'ay de ses nouvelles »[810]. Il ressemble donc aux amants courtois qui aspirent à rencontrer leur bien-aimée. Il s'enquiert notamment de savoir si sa future fiancée est désappointée de ne pas l'avoir vu[811]. Les autres personnages s'étonnent d'ailleurs du changement de comportement de Josse : alors qu'il fait souvent preuve d'impétuosité, il ressemble désormais à un amoureux servile : « Il fut plus serf de Madelon / Qu'un cheval n'est à l'esperon »[812]. Selon eux, le vieil homme se ridiculise en agissant de la sorte : « Voici Josse qui est plus blesme / Qu'un trespassé de quinze jours. / Quel vray champion en amours, / Qui se mesle encore d'aimer ! »[813]. Cet amour participe aussi activement à son bonheur, comme il le souligne à la fin de l'acte IV, scène 3 :

> Une amie
> A grand pouvoir sur son amant,
> Je l'apperçoy, et si vrayment
> Je me sens estre plus heureux
> D'estre aymé et d'estre amoureux.[814]

Ce type de personnage est donc comique en essayant de se comporter comme un amant courtois. Là encore, il possède des points communs avec Monsieur l'Advocat. Les autres protagonistes ont en effet remarqué les changements d'humeur du vieil homme et le comparent à un jeune amoureux : « Par ma foy, il n'est plus resveur / Depuis qu'il devient amoureux : / Il est gentil, doux, gracieux, / Et n'y a parfum qu'il ne porte »[815]. La passion amoureuse inciterait donc Monsieur l'Advocat à être coquet, en étant plus attentif à son apparence[816].

Ces deux hommes peuvent-ils être considérés pour autant comme des amants courtois dignes de ceux du Moyen Âge ? Même si les autres personnages ne cessent de souligner la vieillesse de Josse, ce dernier tient des discours très grivois où il met en avant ses prouesses

---

[809] Cf. l'antithèse entre le feu et le froid développée sur plusieurs vers, *ibid.*, p. 85, v. 1012-1015 : « C'est luy, c'est luy qui fait esprandre, / Remuant une vieille cendre, / La glace au plus fort de l'hiver, / Et le feu mesme congeler ».
[810] *Esbahis*, p. 98, v. 169-171. Le syntagme « je l'aime tant » est répété deux fois. Cf. *ibid.*, p. 98, v. 168. Cf. également, *ibid.*, p. 104, v. 277-281 : « Mais, Marion, allons la voir, / Car j'ay envie de sçavoir / Comment il va de sa santé / Et ne puis estre contanté / Si moy-mesme je ne la voy » ; *ibid.*, p. 104, v. 284-285 : « Faudra-il donc que je demeure, / Si longtemps sans parler à elle ? ».
[811] *Ibid.*, p. 171, v. 1675-1676 : « Ne sont-elles point en soucy / De ce que je n'y suis allé ? ».
[812] *Ibid.*, p. 96, v. 131-132.
[813] *Ibid.*, p. 97, v. 150-153.
[814] *Ibid.*, p. 172, v. 1693-1697.
[815] *Reconnue*, p. 54, v. 222-225.
[816] *Ibid.*, p. 58, v. 315-317 : « Il porte le gand parfumé / Maintenant qu'il est allumé / D'un feu qu'il ne sçauroit esteindre ».

sexuelles. S'éloignant de la *fin'amor*, le vieil homme pense davantage au plaisir charnel qu'il pourra avoir avec sa future femme :

> Elle est encor toute tendrette.
> Elle est encor toute jeunette.
> Et par Dieu tout consideré,
> Tout le torment qu'ay enduré
> Ne m'est rien depuis que je pense
> Au soulas de ma jouissance,
> Dont amour tousjours se renforce.[817]

Ici, même s'il est toujours question d' « amour », le syntagme « au soulas de ma jouissance » fait davantage passer Josse pour un amant grivois plutôt que pour un amant courtois. Le même constat est manifeste dans *La Reconnue* où Monsieur l'Advocat préfère ne pas penser à son âge et se décrit comme un homme encore vigoureux : « Mes membres sont gaillards et forts »[818]. L'adjectif « gaillard », très répandu dans les pièces farcesques, est de nouveau utilisé un peu plus loin : « Au reste je suis fort gaillard »[819]. Nous pouvons penser que ce personnage tente de se rassurer lui-même au sujet de son ardeur sexuelle. La grivoiserie transparaît également à l'acte II, scène 4. Ici, le vieil homme n'est pas présent sur scène, mais les valets dialoguent et émettent un avis sur la possible infidélité de leur maître : « Monsieur est semblable à celuy / Qui laboure le champ d'autruy, / Et laisse là le sien en friche : / C'est ainsi que l'on devient riche »[820]. Le verbe « labourer » et toutes les images liées à l'agriculture qui en découlent nous ramènent explicitement aux farces médiévales. Comme nous l'avons démontré, le « labourage » était souvent assimilé à l'acte sexuel en lui-même[821]. Les valets présentent donc davantage Monsieur l'Advocat comme un amant téméraire dans le domaine sexuel, plutôt que dans la séduction[822].

Dans *Les Esbahis*, Josse souligne également à deux reprises la jeunesse de sa fiancée, une donnée sur laquelle il porte son intérêt. Nous retrouvons donc le type du vieil homme épris d'une femme plus jeune que lui et dont l'amour est rarement réciproque. Si Josse n'était pas insensible aux différents charmes de Madalêne, il est plus intéressé par le plaisir sexuel que cette relation pourra lui apporter. Ce fait se confirme à l'acte I, scène 2 lorsque le vieil homme dialogue avec Marion, la lavandière. Celle-ci se plaît également à souligner les faiblesses de

---

[817] *Esbahis*, p. 95, v. 105-111.
[818] *Reconnue*, p. 86, v. 1024.
[819] *Ibid.*, p. 86, v. 1030.
[820] *Ibid.*, p. 78, v. 852-855. Voir aussi, *ibid.*, p. 52, v. 180-181 : « Vrayment, c'est un beau laboureur, / Pour traisner là ceste charrue ».
[821] Rabelais parle également du « laboureur de nature » qui désigne le sexe masculin. Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, ch. 1, p. 416 : « Les aultres enfloyent en longueur par le membre, qu'on nomme le laboureur de nature ». Cette expression est répertoriée dans le dictionnaire d'Antoine Oudin. Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 293.
[822] Nous analyserons plus loin le langage traditionnellement grivois chez les valets : cf. *infra*, p. 197-217.

son interlocuteur de manière implicite en parlant des vêtements qu'il porte. Josse commence alors à évoquer sa vieillesse et les maladies dont il est victime[823]. Se sentant attaqué au sujet de sa virilité, il riposte en essayant de prouver qu'il est encore jeune et a recours à un dicton[824] :

> Il n'est chasse que de vieux chiens,
> Et puis vrayment, quant tout est dict,
> Je ne suis pas si vieil qu'on dict :
> Je ne suis qu'en fleur de mon aage.
> Vrayment j'ay encor du courage.
> A toy-mesme je m'en raporte :
> Tu sçais que, derriere la porte
> Où je te feis gaigner la bource,
> Voulant recommencer la course,
> Tu me dis que j'estois trop chaut
> De vouloir redoubler le sault,
> Estant assez pour une fois.[825]

Cette réplique est intéressante sur plusieurs points. Josse souhaite tout d'abord mettre en avant sa jeunesse et le fait que son âge, dans tous les cas, n'est pas un frein aux relations sexuelles qu'il peut avoir. L'utilisation du substantif « courage », qui signifie ici « cœur », « énergie », permet aussi au vieil homme d'affirmer sa vaillance[826]. Il prend d'ailleurs à témoin la lavandière et l'on devine que ces deux personnages ont eu une relation charnelle par le passé. Le terme « bource » est ici équivoque car il peut désigner les parties sexuelles masculines et/ou féminines[827], mais il se rapporte également au domaine de l'argent[828]. Son association avec le verbe « gaigner » nous laisse penser que Marion a obtenu des biens en retour. Ce fait est plausible puisque la lavandière ne cesse de réclamer son dû après avoir aidé Josse dans son entreprise amoureuse[829].

Les mêmes remarques sont suggérées dans le monologue de Monsieur l'Advocat à l'acte III, scène 1. Celui-ci vante en effet ses différents mérites, notamment d'un point de vue physique, et en vient à parler de sa « gibeciere bien houpée »[830]. Le substantif « gibeciere » désigne une bourse, un sac et nous pourrions penser que le vieil homme parle de l'argent qu'il possède. Pourtant, comme nous l'avons souligné, il est question de mettre en avant sa vigueur

[823] *Esbahis*, p. 99, v. 179-187.
[824] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 122 : « éloge de l'expérience amoureuse ».
[825] *Esbahis*, p. 99-100, v. 194-205.
[826] Sur les sens de ce mot très usité en ancien et en moyen français, cf. A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, p. 755-756.
[827] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 84. De plus, l'étude sémantique d'Alain Rey révèle les différents sens de ce substantif. Cf. A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, p. 456.
[828] Nous retrouvons ce sens monétaire dans les farces médiévales. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 130, v. 38-39 ; *ibid.*, *Le Retrait*, p. 229, v. 358.
[829] Cf. par exemple, *Esbahis*, p. 101, v. 234-235 : « Mais parlez-moy du chaperon / Que m'avez si longtemps promis ». Au sujet des servantes qui demandent souvent un dédommagement financier pour leur aide, voir notre partie IV sur « Le pouvoir de l'argent » : cf. *infra*, p. 586-592.
[830] *Reconnue*, p. 86, v. 1033.

sexuelle : « Au reste je suis fort gaillard »[831]. Le doute est de mise puisque le terme « gibeciere » est présent dans le *Dictionnaire érotique* et désigne « les bourses »[832], comme c'est le cas chez Rabelais[833]. En revanche, l'adjectif qualificatif « houpée » brouille les pistes. Dans son édition critique, Jean Braybrook signale qu'il signifie « garnie de houppes, de touffes, de pompons »[834]. Sans doute s'agit-il d'une allusion implicite mais, comme nous l'avons vu, d'autres termes permettent d'établir des liens plus clairs avec la veine grivoise.

Si des doutes sont possibles sur l'équivoque sexuelle, certains propos tenus par Josse sont plus explicites. Il est possible en effet de retrouver la métaphore filée de l'acte sexuel à travers le domaine équestre. Comme le précise Rose M. Bidler, le terme « course » est à rattacher à l'acte sexuel et au cheval en prenant en compte son sens érotique[835]. Nous retrouvons également ce sens dans les *Cent Nouvelles nouvelles*[836], mais également dans l'autre comédie de Jacques Grévin, *La Trésorière*[837]. Ces trois exemples démontrent comment le substantif « course » pouvait être interprété dans le domaine sexuel à la fois dans une œuvre médiévale, mais également dans deux comédies humanistes de notre corpus. Nous comprenons ainsi la présence du syntagme « redoubler le saut » qui se rapporte à l'acte sexuel en lui-même.

Finalement, Josse démontre qu'il est encore assez « chaut », c'est-à-dire très vigoureux, pour satisfaire une femme. Cette métaphore équestre se retrouve également dans *La Reconnue*, mais elle n'est pas utilisée par le vieil homme[838]. Ce sont en effet les valets qui y ont recours : « Il s'en peut bien tirer arriere ; / Ce n'est pas pour un tel monteur, / Ce n'est pas pour un tel picqueur / Vrayment que la lisse est dressée »[839]. La différence notable entre les deux comédies est que Monsieur l'Advocat n'est pas loué pour ses possibles prouesses sexuelles. La raison en est simple : c'est le vieil homme lui-même qui défend ses propres intérêts dans *Les Esbahis* alors qu'il est vivement critiqué dans *La Reconnue* par d'autres personnages. Désirant contrer

---

[831] *Ibid.*, p. 86, v. 1030.
[832] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 327.
[833] François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Le Tiers Livre*, ch. 27, p. 762 : « les couilles pareillement ne te serviront que de gibbessiere ».
[834] *Reconnue*, p. 189. Cf. également DMF 2020 « houpé ».
[835] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 173.
[836] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XXIX, p. 198, l. 27-31 : « Et pour parler plain, elle se delivra, cy prins cy mis, après ceste premiere course, d'ung tresbeau filz, dont le pouvre mary se trouva si honteux et tant esbahy qu'il ne savoit sa maniere, si non de soy taire ».
[837] *Trésorière*, p. 24, v. 309-313 : « Le seigneur Loys cependant / Est à son amour pretendant, / Sans toutesfois avoir cest heur / D'appaiser sa trop grande ardeur, / Si n'est de quelque vaine course ».
[838] Nous renvoyons ici à l'analyse de Jean-Claude Ternaux sur ce passage de la pièce. Cf. J.-Cl. TERNAUX, « La liberté dans la comédie humaniste : "La Reconnue" de Rémy Belleau », *Il concetto di liberta nel Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale Chianciano-Piacenza 17-20 luglio 2006*, dir. L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2008, p. 305-315, surtout p. 310-312.
[839] *Reconnue*, p. 80, v. 875-878. Janne, la chambrière défend également cette idée en rappelant la vieillesse de son maître. Cf. *ibid.*, p. 80, v. 879-880 : « Sa monture est trop harassée ; / Il peut bien s'essayer ailleurs ».

les remarques sur sa vieillesse formulées par Marion, il va de soi que Josse doit utiliser certaines figures propres à la grivoiserie médiévale. L'équivoque sexuelle est encore manifeste dans une autre réplique où Josse a recours à l'hyperbole : « Encor' n'y a-il homme au monde / Qui en face mieux son devoir »[840]. Le substantif « devoir » est ici à prendre dans son sens érotique où il désigne à nouveau l'acte charnel, et notamment le fait de satisfaire son partenaire sexuel[841]. Le vieil homme poursuit également avec la métaphore de l'équitation. Il souhaite ainsi se faire passer pour un vaillant écuyer, démontrant sa fougue dans la quête des plaisirs : « Et voyre assez bon escuyer / Pour, prenant gayment mon delict, / Servir ma Madelon au lict »[842]. Le sens de cette réplique est très explicite : Josse est persuadé qu'il saura satisfaire sexuellement sa future épouse et qu'il en retirera également un grand plaisir[843].

Il est intéressant ici de relever un mélange entre la veine courtoise et la veine grivoise. Le verbe « servir » fait en effet penser aux différents devoirs du chevalier envers sa dame. Mais nous quittons rapidement la courtoisie puisqu'il est question de l'accomplissement de l'acte sexuel. Même s'il est commun d'utiliser la figure de l'écuyer pour parler de sexualité[844], rappelons tout de même que ce terme appartient également à la veine courtoise, désignant un grade dans la chevalerie. Loin de vouloir être le chevalier du cœur de Madalène, Josse espère plutôt être un amant exceptionnel dans le domaine sexuel. Il a de nouveau recours à un dicton populaire qui fait partie intégrante du domaine équestre : « Qu'à cheval qui volontiers trotte / Il ne fault donner l'esperon »[845]. Rose M. Bidler relève cette expression dans son *Dictionnaire érotique* mais sans délivrer davantage d'explications[846]. Dans tous les cas, sa

[840] *Esbahis*, p. 100, v. 210-211.
[841] Rose M. Bidler explique que le « devoir » peut se rapporter autant au « devoir conjugal » qu'au « coït » : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 206. Comme nous l'avons démontré dans notre étude sur le personnage de la femme mariée, celle-ci se plaint souvent d'être insatisfaite sexuellement. Le mot « devoir » prend ici toute son importance puisque, dans ce cas, le mari ne remplit pas son devoir conjugal. Ce double sens est présent dans le *Sermon joyeux du Ménage*. Cf. *Recueil de Sermons joyeux*, *Sermon joyeux du Ménage*, p. 374, v. 91-96 : « Et puis faut le pauvre coucher / Tous les soirs auprés sa moullier / Et s'il ne fait bien son devoir, / De ce que pouvés bien sçavoir, / Tout le jour il sera hué / Et de mal salut salué ». Ainsi, si le mari ne parvient pas à satisfaire sa femme sexuellement, il sera vivement jugé par les autres. Cf. également, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 155, v. 329 et p. 156, v. 343.
[842] *Esbahis*, p. 100, v. 214-216.
[843] Le terme « delict » est ici explicite. Cf. par exemple, F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 2, p. 484 : « plaisir, joie, délice ».
[844] Cf. par exemple, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 222 : « escuyer : celui qui « travaille » l'écu ». L'écu est souvent associé au sexe féminin en étant associé à la lance qui, quant à elle, désigne le sexe masculin. Cf. *ibid.*, p. 222. Ce substantif se retrouve notamment dans la farce des *Deux Gentilshommes et du Meunier* dans une acceptation sexuelle. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier à six personnages)*, p. 376, v. 548. Comme nous l'avons démontré, il n'est pas rare d'utiliser un lexique propre au domaine militaire et le transposer dans la sexualité.
[845] *Esbahis*, p. 101, v. 232-233.
[846] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 129.

présence démontre un lien explicite avec la sexualité[847]. Nous la retrouvons dans le *Nouveau Dictionnaire historique des locutions* où Giuseppe Di Stefano l'assimile au syntagme « cheval retif ne quiert les esperons, et qui l'en fiert, il se jecte de travers »[848]. Josse se compare donc à un étalon qui saura contenter sa bien-aimée. Dès lors qu'il est question de ses prouesses sexuelles, la grivoiserie est de mise dans ses discours :

> J'ay encor' la verte braiette ;
> Et nonobstant que je soy blesme,
> Si ay-je mon outil de mesme,
> D'un aussi gaillard entretien
> Que tu sçaurois avoir le tien.[849]

Comme nous l'avons vu précédemment, le substantif « outil » appartient au registre grivois en désignant les parties sexuelles masculines. L'expression « avoir la verte braiette » est tout autant intéressante car elle désigne le fait d'être actif dans la relation charnelle[850]. Le terme « brayette » se rapporte en effet au « phallus » et de nombreuses expressions sexuelles en découlent comme « avoir la brayette haute » qui signifie « être en érection »[851]. Même si nous avons assisté aux plaintes d'Agnès, la femme de Josse, sur son impuissance sexuelle, ce dernier démontre tout le contraire.

Toutes ces vantardises sont comiques et en décalage avec les dires des autres personnages qui ne cessent de souligner son grand âge[852]. Les mêmes remarques peuvent être formulées pour Monsieur l'Advocat. Même si les autres personnages louent la ruse du vieil homme et la possibilité qu'il parvienne à ses fins, ils se plaisent également à souligner son âge avancé. Dès la scène d'exposition, le portrait que Janne, la chambrière, fait de son maître va dans ce sens. Elle le présente en effet comme un homme très âgé et maladif[853]. Sa femme elle-même se plaît à lui attribuer des dénominations où seule la vieillesse est présente de manière exagérée : « Ha,

---

[847] Rose M. Bidler développe un peu plus l'expression « tost ferir le cheval des esperons » qui signifie « coïter rapidement ». Le cheval et les éperons sont donc de nouveau associés pour désigner l'acte sexuel. Cf. *ibid.*, p. 129.
[848] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 313.
[849] *Esbahis*, p. 101, v. 220-224.
[850] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 92 : « avoir la brayette verte : être gaillard en amour ». Il est intéressant de voir que Giuseppe Di Stefano reprend cette définition mais en ajoutant une notion : « malgré l'âge ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 210.
[851] Cf. *ibid.*, t. 1, p. 210. Nous pensons également à l'éloge funèbre que Gargantua énonce après la mort de sa femme. Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, ch. III, p. 426 : « Ha Badebec, ma mignonne, mamye, mon petit con (toutesfois elle en avoit bien troys arpens et deux sexterées) ma tendrette, ma braguette, ma savate, ma pantofle jamais je ne te verray ».
[852] Cf. par exemple, *Esbahis*, p. 96, v. 117-125 : « Par devant il estoit plus sale, / Plus froissé qu'une vieille male, / Plus marmiteux et plus crotté ; / Les joues de chasque costé / Luy pendoyent d'un pied et demi, / Tant il sembloit à l'Ennemi, / Car à le voir si laid et ord / On l'eust pris pour un homme mort : / L'amour luy estoit interdit » ; *ibid.*, p. 101, v. 217-219 : « Il est bon à voir à voz yeux, / Encore qu'ils soient chassieux, / Qu'estes d'une bonne deffaicte ».
[853] *Reconnue*, p. 46, surtout v. 30-42.

vieille carcasse edentée, / Je vous y prendray, vieil resveur ! »[854]. Malgré les tentatives des deux hommes, leur quête amoureuse et charnelle paraît impossible. Les dramaturges du XVI[e] siècle se plaisent donc à renouveler ce type de personnage à travers le prisme des œuvres médiévales grivoises.

4.2. Le double visage des jeunes premiers

4.2.1. La reprise du modèle courtois

Les jeunes premiers sont souvent au nombre de deux dans chaque comédie, et une relation de rivalité apparaît alors entre eux. Dans *Les Corrivaus*, comme le titre l'indique, deux jeunes premiers s'affrontent pour obtenir la main d'une jeune femme. Il s'agit d'Euvertre et de Filadelfe qui sont même prêts à enlever celle qu'ils aiment. Apparaissant peu sur scène, ils exaltent leurs sentiments au sein des scènes d'exposition et finale et ils justifient leur comportement[855]. Les dramaturges des comédies de notre corpus mettent souvent en scène l'affrontement entre des jeunes premiers, comme l'attestent *Les Contens*, *La Trésorière* et *Les Escoliers*. Dans *Les Contens*, nous assistons en effet à la confrontation traditionnelle entre Eustache, choisi par la mère de Geneviefve, et Basile. Rappelons que cette promesse de mariage fait entrave à l'amour réciproque entre Basile et Geneviefve. Les discours de ce dernier démontrent donc sa volonté de parvenir à ses fins[856]. Nous démontrerons que les sentiments de Basile et d'Eustache diffèrent sur certains points, si bien qu'Eustache décide finalement de rompre les liens du futur mariage. Ce jeune premier possède en effet un caractère particulier, apparaissant sur scène à la fois comme un personnage sensible, mais portant également son intérêt vers le plaisir[857].

S'inspirant du triangle amoureux propre à la farce, Jacques Grévin présente un contexte différent dans *La Trésorière*. Le personnage féminin éponyme est en effet convoité par deux jeunes hommes, Loys et le Protenotaire, malgré son mariage avec le Trésorier. Le fait que les deux hommes ne savent pas qu'ils aiment la même femme donne lieu à de nombreux comiques

[854] *Ibid.*, p. 52, v. 178-179.
[855] Cf. *Corrivaus*, pour Euvertre : II, 1 ; II, 2 ; V, 6 ; pour Filadelphe : I, 2 ; I, 3 ; I, 4 et V, 6.
[856] Cf. *Contens* : I, 4 ; I, 5 ; II, 7 ; III, 3 ; III, 4 ; III, 9 ; IV, 1 ; V, 1 ; V, 3 ; V, 6.
[857] Cf. *ibid.* : II, 1 ; II, 2 ; II, 3 ; II, 4 ; II, 5 ; II, 6 ; IV, 2 ; IV, 5 ; IV, 6.

de situation. Il sera ici intéressant de voir comment leurs discours sont souvent similaires et se répondent[858], d'autant plus que le Protenotaire est sincèrement aimé de Constante, ce qui n'est pas le cas pour Loys. Celle-ci profite en effet des largesses de son amant sans l'aimer pour autant en retour. Si cette situation peut paraître complexe, il en est de même dans *Les Escoliers*. Avec un titre au masculin pluriel, nous pourrions penser que les faits sont similaires par rapport aux *Corrivaus*, mais ils diffèrent d'une comédie à l'autre. Dans la pièce de Perrin, Corbon et Sobrin peuvent en effet difficilement être considérés comme de vrais rivaux. Le premier est aimé de Grassette, mais il a cessé de l'aimer. Le problème est que Sobrin est épris de la même jeune femme, mais elle repousse ses avances. Cette comédie met donc en scène deux amants antithétiques : Sobrin tient principalement le rôle de l'amant courtois[859], alors que Corbon se positionne comme le réprobateur de l'amour[860], préférant les ordres religieux au mariage. Il s'oppose alors à la figure de l'amant courtois, notamment lorsqu'il met en avant la servitude de l'amour et qu'il assure n'être soumis à aucune passion amoureuse[861].

La situation est quelque peu différente dans *Les Néapolitaines* puisqu'il y a bien deux jeunes premiers, Augustin et Camille, mais ils ne portent pas leur amour vers la même femme. Augustin est en effet épris d'Angélique, et Camille de sa fille adoptive, Virginie. Tous les deux ont également un impact différent sur l'intrigue. Augustin apparaît quatorze fois sur scène[862] et il est le personnage central de la comédie. En plus de sa quête amoureuse, il intervient également lorsque Camille commet un méfait. Même si ce dernier semble sincèrement épris de Virginie, il ne peut s'empêcher de succomber à sa passion. Il ravit alors l'honneur de la jeune fille sans avoir obtenu son consentement. Lors de ses différentes apparitions sur scène, ses discours sont révélateurs : ils mettent en avant à la fois ses sentiments sincères, mais également sa passion incontrôlable[863]. Pourtant, comme toute autre comédie, *Les Néapolitaines* connaissent une fin heureuse avec le mariage de Camille et de Virginie, ainsi que l'amour réciproque entre Augustin et Angélique.

Ayant pour rival un vieillard amoureux, les jeunes premiers de *La Reconnue* et des *Esbahis* peuvent être mis en parallèle. Rémy Belleau nomme tout simplement son personnage « l'Amoureux », épris d'Anthoinette, alors que Jacques Grévin met en scène l'Advocat, rival de Josse pour la main de Madalêne[864]. En ce sens, l'intrigue amoureuse est assez complexe dans

[858] Cf. *Trésorière*, pour Loys : I, 1 ; III, 1 ; III, 2 ; IV, 1 ; IV, 3 ; V, 1 ; pour le Protenotaire : II, 1 ; III, 5 ; V, 2.
[859] Cf. *Escoliers* : I, 4 ; II, 1 ; II, 4 ; III, 3 ; IV, 1 ; IV, 4 ; IV, 6 ; V, 1 ; V, 4 ; V, 5.
[860] Cf. *ibid.* : II, 3 ; III, 5 ; IV, 1 ; IV, 5.
[861] Cf. par exemple, *Escoliers*, p. 179 : « De moy, je t'assure ce poinct, / Que l'amour folle ne me poingt ».
[862] Cf. *Néapolitaines* : I, 1 ; I, 2 ; II, 3 ; II, 4 ; II, 8 ; III, 1 ; III, 2 ; III, 5 ; III, 6 ; III, 11 ; IV, 2 ; IV, 3 ; V, 5 , V, 6.
[863] Cf. *ibid.* : III, 5 ; III, 6 ; III, 10 ; III, 11 ; III, 13 ; V, 5 ; V, 6.
[864] Cf. *Esbahis* : II, 1 ; II, 2 ; III, 3 ; III, 4 ; IV, 1 ; IV, 2 ; IV, 6 ; V, 3.

La Reconnue : la jeune première est fiancée à Messire Jean, mais elle est convoitée par Monsieur l'Advocat et l'Amoureux, alors même qu'elle était sous la protection de Rodomont, le soldat fanfaron. De plus, les tractations du vieillard amoureux sont davantage mises en avant que celles du jeune premier, qui ne cesse de se lamenter sur sa situation, plutôt que d'agir. Ses discours sont donc révélateurs d'une autre manière[865]. Malgré son manque d'action, c'est tout de même l'Amoureux qui obtient la main d'Anthoinette à la fin de la pièce. Le jeune premier joue ainsi un rôle très important dans l'ensemble de nos comédies.

En revanche, deux pièces de notre corpus, *L'Eugène* et *La Tasse*, n'introduisent pas de jeunes premiers sur scène. Comme nous l'avons vu précédemment, le rôle de l'amoureux est tenu par un homme d'Église dans la comédie de Jodelle[866], qui a comme rival Florimond, l'homme de guerre[867]. En ce qui concerne *La Tasse*, aucun jeune premier n'est représenté, mais le personnage de Laure est intéressant pour notre étude. Même s'il tient le rôle de l'amant de Jaqueline, il peut être considéré comme le type de l'amoureux. Sa nationalité italienne ne semble pas anodine et des rapprochements avec les *topoï* littéraires en amour sont possibles. Laure déclare en effet à Jaqueline l'unique chose qu'il désire : « Servitore, Signora mia, / Sempre della vostra Signoria »[868]. Lorsque Georgette l'avait proposé comme un potentiel prétendant à sa maîtresse, Jaqueline avait même loué ses possibles qualités en tant qu'amant : « Mi serat segret et fideou »[869]. La discrétion, la fidélité et la constance en amour sont en effet des données inhérentes à l'amour courtois et permettent à la dame d'assurer son honneur et sa réputation. Néanmoins, le dramaturge ne développe pas la veine courtoise et s'inspire davantage de la tradition farcesque avec le triangle amoureux et ses conséquences. *L'Eugène* et *La Tasse* ne feront donc pas partie de notre étude car ils ne mettent pas en scène de jeunes premiers. En nous appuyant sur les autres comédies de notre corpus, nous démontrerons comment ces personnages peuvent être considérés comme des amants courtois à travers les différents discours qu'ils peuvent tenir.

[865] Cf. *Reconnue* : II, 1 ; II, 2 ; II, 3 ; III, 3 ; IV, 6 et V, 5.
[866] Voir dans cette présente partie notre réflexion sur le personnel religieux amoureux : cf. *supra*, p. 78-100.
[867] Le traitement de l'amour pour le personnage du soldat fanfaron est davantage analysé dans notre partie II : cf. *infra*, p. 281-289.
[868] *Tasse*, p. 83.
[869] *Ibid.*, p. 78.

4.2.1.1. La figure de l'amant martyr

Au sein de notre corpus, les jeunes premiers apparaissent souvent sur scène pour la première fois en déclamant un monologue ou en se confiant à un valet. Ce dernier trouve d'ailleurs ces élans amoureux ridicules et excessifs, notamment lorsque son maître se présente tel un amant martyr. Potiron dans *La Reconnue* démontre même que les discours amoureux de ce personnage peuvent être vus comme futiles :

> Plustost serois aide à maçon
> Que de servir ces langoureux,
> Ces advocaceaux amoureux,
> Qui ne vendent que les fumées
> De leurs parolles parfumées.[870]

Le valet accuse ici les jeunes amoureux d'être de « beaux parleurs », plus prompts à faire de grands discours qu'à agir. De plus, ils déclament souvent des monologues afin de faire part de leurs sentiments et de leur désarroi. Comme c'était le cas avec certains discours de Constante dans *La Trésorière*, nous pouvons penser au monologue amoureux propre à la littérature médiévale[871]. Les jeunes premiers de notre corpus s'épanchent et décrivent leurs affres en amour. Néanmoins, leurs discours s'éloignent de la tradition médiévale car ils sont dépourvus de comique. Nous assistons en effet davantage à leurs plaintes qu'à leurs récits truculents, ce qui ennuie d'ailleurs les valets. Ces derniers critiquent régulièrement la manière dont leurs maîtres font part de leur amour. Boniface dans *La Trésorière* pense que cette effusion de sentiments amoureux est surtout due à la jeunesse de son maître : « C'est la coustume, on voit tousjours / Ces jeunes gens à marier / Devenir fols »[872]. La « folie » est en effet l'une des conséquences possibles de la passion, le jeune premier ne parvenant pas à maîtriser ses sentiments.

Même si certains valets tournent en ridicule leurs maîtres, d'autres s'apitoient parfois sur leur sort, en prenant en considération leur affliction. C'est notamment le cas de Potiron dans *La Reconnue* qui, à l'acte III, scène 5, tient un autre type de discours. Il prend en effet conscience de la souffrance de son maître, ainsi que de son amour sincère pour Anthoinette :

> S'il dit vray, ceste belle mort
> Doit apporter et vie et grace
> A mon advocat qui trespasse
> Pauvrement, et qui meurt ainsi
> Que meurt un amoureux transi
> Sous la rigueur d'une maistresse.[873]

---

[870] *Reconnue*, p. 68, v. 617-621.
[871] Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 161-187.
[872] *Trésorière*, p. 56, v. 870-872.
[873] *Reconnue*, p. 104, v. 1365-1370.

Le substantif « rigueur » est un peu fort dans ce contexte puisque la jeune première n'a pas de véritable pouvoir de décision sur son futur mariage, étant sous le joug de Monsieur l'Advocat. Rappelons que Rémy Belleau a brossé le portrait d'un personnage féminin très docile, qui ne met aucun stratagème en place pour obtenir ce qu'elle désire réellement. En revanche, il est vrai que l'Amoureux se comporte tel un « amoureux transi » et qu'il présente souvent la mort comme son unique issue :

> Hà que celuy est malheureux
> Aujourdhuy, qui vit amoureux !
> Amour porte tousjours en croupe
> Quelque malheur qui donne en poupe,
> Pour elancer nostre vaisseau
> Contre un rocher ou dessous l'eau.
> Amour porte tousjours en queue
> Quelque maladie inconnue.[874]

Nous assistons d'ailleurs au même type de discours dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier* : Ce m'est force que je domyne / D'elle, ou mourir me convient ; / Car cent mille foys me souvient / De sa convenance courtoyse »[875]. L'amant se languit tellement de ne pas voir sa bien-aimée qu'il en vient à prononcer des paroles à la tonalité tragique.

Dans *La Reconnue*, nous retrouvions également l'assimilation de l'amour à l'eau, ainsi qu'à une maladie incurable[876]. La vie des amants est en effet souvent décrite comme une terrible tempête, comme c'est le cas à travers le monologue d'Augustin dans *Les Néapolitaines*. Seul sur scène, le jeune homme devient le porte-parole des amants et montre à quel point ces derniers sont soumis aux affres de l'amour :

> A combien de troubles et changemens soudains est subjecte la condition des amans ! Qui ne l'a essaié ne le peut comprendre. Après une longue tempeste j'avois trouvé la mer calme et tranquille pour l'esperance que je prins aux promesses de cette servante, et en un instant le vent furieux de jalousie m'a remis en tourmente. Puis le temps s'est rendu un peu plus serain, le vent m'a donné en pouppe, qui me fait surgir au port tant desiré, mais non sans que la peine ne se mesle avecques le plaisir et la crainte avec l'esperance.[877]

Selon Augustin, l'amour ne peut être vécu sans souffrance et l'amant doit donc faire preuve de ténacité. Loin de louer de manière naïve les sentiments amoureux, le jeune homme brosse un

[874] *Ibid.*, p. 63, v. 476-483. Cf. également, *ibid.*, p. 65, v. 542-545 : « J'aimerois mieux mourir cent fois / Que me ranger dessous leurs lois, / Et d'asservir ma liberté / A leur grave severité ». Ici, l'Amoureux démontre son refus d'obéir à sa famille qui espère qu'il se consacrera davantage à ses études qu'à l'amour. Son discours est ici excessif avec l'utilisation de l'hyperbole.
[875] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier à six personnages)*, p. 349-350, v. 228-231.
[876] Sur la conception médiévale de l'amour comme maladie, cf. C. NOACCO, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », *Pallas*, n° 88, 2012, p. 147-167.
[877] *Néapolitaines*, p. 40, l. 876-887.

portrait assez réaliste des différents états de la passion amoureuse[878] avec l'image du bateau en pleine tourmente[879]. Outre ce motif, celui de la maladie est davantage présent dès les textes d'Ovide et il est fortement présent dans la littérature courtoise[880]. Cette donnée est également manifeste dans le discours des jeunes premiers, comme l'atteste la maxime utilisée par Basile dans *Les Contens* : « Il nous est bien aisé de donner conseil aux malades pendant que nous nous portons bien »[881]. Ici, le jeune homme fait part de son désarroi amoureux à la fois grandissant et impossible, puisqu'il n'a pas encore réussi à obtenir la main de Geneviefve. La comédie des *Esbahis* met d'ailleurs en avant les mêmes réflexions de la part du jeune premier. L'Advocat se confie en effet à son cousin en parlant de sa détresse à l'annonce des fiançailles de celle qu'il aime avec un autre homme. Il refuse alors d'écouter les conseils de son interlocuteur qui, selon lui, ne peut pas mesurer l'ampleur de son affliction : « Ha, cousin ! qu'il vous est aisé / Cependant qu'estes en santé / De conseiller un tormenté »[882]. Le jeune premier pense donc que le Gentilhomme ne voit pas à quel point il est malheureux. Ce dernier se montre pourtant compréhensif et fait preuve de sincérité : « Ores fasché, ores pensif, / Ores haté, ores tardif / Le jour mourant cinquante fois / Pour son amour »[883]. Même si les propos sont hyperboliques, ils révèlent une part de vérité sur l'état de l'Advocat. Il accède donc au rang d'amant martyr, figure qui a fait le succès de la littérature courtoise, célébrée notamment dans la poésie des troubadours[884].

Les jeunes premiers des comédies françaises défendent souvent l'idée que l'amour s'est transformé en tourment. Dans ce cas, la femme aimée n'est pas toujours mise en accusation,

---

[878] Rappelons d'ailleurs qu'un siècle plus tard, la célèbre « Carte de Tendre » met clairement en œuvre les différents états amoureux et leurs possibles évolutions. Cf. Madeleine de SCUDERY, *Clélie ou l'Histoire Romaine*, Paris, Honoré Champion, 2001-2005 (*Sources classiques*).

[879] Comme le rappelle Brian Jeffery, la tempête est un thème commun hérité de la poésie de Pétrarque : « Another developed and frequent pictorial image is the Petrarchan one of the lover as a ship in a storm, seeking a refuge – it is as it were a constant picture, the woodcut to which the play supplies descriptive comments beneath ». Cf. B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 159.

[880] Cf. Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 194 : « L'amoureux ne saurait avoir une tranquille assiette ni au physique ni au moral. Ovide a transmis aux romanciers courtois la conception antique de l'amour-maladie ».

[881] *Contens*, p. 85, l. 212-214. Ce fait est visible également de manière brève dans les paroles d'Augustin. Cf. *Néapolitaines*, p. 22, l. 123-124 : « Demandez-vous à un malade s'il veut santé ? ». Dans cette question rhétorique, le jeune premier assimile l'amour à la santé et à la vie.

[882] *Esbahis*, p. 119, v. 600-602.

[883] *Ibid.*, p. 121, v. 645-648.

[884] Nous pensons notamment aux propos de Moshé Lazar sur l'importance pour les troubadours de s'accomplir en tant qu'amants. Cf. M. LAZAR, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, p. 57 : « Une des idées fondamentales que nous trouvons attestée dans la poésie des troubadours, c'est que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue si l'amour ne remplit pas le cœur et n'inspire tous les actes quotidiens ». Philippe Ménard rappelle à quel point l'amour est une valeur essentielle dans la littérature romanesque médiévale. Cf. Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 185 : « Facteur d'intégration sociale et d'épanouissement personnel, stimulant de la prouesse chevaleresque et du perfectionnement moral, l'amour est au cœur de l'existence courtoise ».

malgré sa part de responsabilité dans son état de souffrance. Même si ces motifs constituent surtout l'essence des textes courtois[885], ils sont présents également dans quelques farces françaises. Dans *Le Gentilhomme et Naudet*, l'amant de Lison fait par exemple état de son impatience et désire la retrouver au plus vite : « Le grant amour / Que j'ay à la belle Allison, / Tien[t] mon cœur en si forte prison / Que je n'en puis (ar)rester en (nulle) place. / En faisant retour de ceste chasce, / Je voys sçavoir comme elle se porte »[886]. Le Gentilhomme est très épris de la femme de Naudet et compare son amour à une « prison ». Ces paroles deviennent même comiques au fil de la pièce. Malgré la sincérité des sentiments du Gentilhomme, n'oublions pas que les amants dans les farces préfèrent s'adonner au plaisir de la chair, plutôt que de tenir des discours amoureux. Le même décalage comique se retrouve aussi dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier* où les deux seigneurs ne parviennent pas à résister aux charmes de la Meunière. Ils lui expriment donc tour à tour leurs sentiments et espèrent être délivrés de ce mal incurable[887]. Même s'ils semblent sincères, les deux Gentilshommes espèrent surtout obtenir les faveurs de la Meunière et avoir un moment intime avec elle. Nous démontrerons dans notre étude que ce double discours est manifeste également dans les comédies de notre corpus.

Examinons tout d'abord comment les jeunes premiers des pièces humanistes se font passer pour des amants martyrs[888]. Les paroles d'Augustin dans *Les Néapolitaines* sont révélatrices à ce sujet : « C'est grand cas que l'amour de ceste belle et gentille veufve me tourmente si fort que je n'en puis reposer jour ne nuict, non pas arrester un quart d'heure en place »[889]. De plus, à l'acte I, scène 2, Augustin explique à Beta, la servante de son « amante »,

---

[885] Cf. par exemple, J. FRAPPIER, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973 (*Publications romanes et françaises*, 126), p. 8 : « Ainsi l'amant, toujours inquiet de mériter l'objet aimé, vit dans un tourment délicieux. Car sa nécessaire souffrance est aussi une source de joie. L'intensité de son désir amoureux, qui s'adresse à la fois au *cœur* et au *corps* de la dame, se trouve accrue par la difficulté et l'éloignement ». Sur le chant courtois en général, cf. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (1re éd., 1972) (*Points Essais*, 433), p. 229-290.

[886] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Gentilhomme et Naudet*, p. 270, v. 35-40.

[887] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier à six personnages)*, p. 343, v. 140-143 : « Ouy, car je suys à demy transy, / Sy de vous ne suys secouru. / A peu que n'en ay encouru / La mort par le Dieu de nature ». Cf. également, *ibid.*, p. 343, v. 148-153 : « Vous me faictes le cœur mary / Et me rendés du tout confus. / Sy vous faictes de moy refus, / Dictes le moy, je m'en iray. / Mais, par la mort, je vous feray / Du desplaisir et de l'ennuy ».

[888] La figure de l'amant martyr se retrouve également dans la poésie amoureuse, ce qui prouve son succès dans la littérature au XVIe siècle. Nous renvoyons à l'étude complète de Gisèle Mathieu. Cf. G. MATHIEU-CASTELLANI, *Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600*, Paris, Klincksieck, 1975 (*Bibliothèque française et romane, Série C, Études littéraires*, 51), surtout p. 39-40 : « (…) l'amour pour lui est toujours une lutte entre des forces contraires, qui s'équilibrent lorsque la douceur de la contemplation compense l'amertume que donne le sentiment de l'impossible, mais qui, le plus souvent, se partagent l'âme de l'amant, pour sa plus grande souffrance : oscillant de l'espérance à l'angoisse, de la douleur à la joie, le poète décrit la fragilité d'un équilibre toujours menacé par les tourments aigus de l'amour, condamné dès sa naissance ».

[889] *Néapolitaines*, p. 19, l. 9-12.

qu'il pourrait perdre la vie si Angélique ne donnait pas satisfaction à ses requêtes : « Que je voudroy ? Qu'elle m'aymast comme je l'ayme. Ce seroit grand cruauté de donner la mort à qui donne le cœur ! »[890]. Le jeune homme pense qu'il suffit de le regarder pour comprendre l'ampleur de son désarroi[891]. Cette souffrance augmente d'ailleurs dès lors qu'il ne se trouve pas en présence d'Angélique et, surtout, s'il n'est pas assuré de son amour. À l'instar des autres jeunes premiers, Basile dans *Les Contens* met en avant également son tourment et devient même le porte-parole de tous les amants malheureux, frappés par le dieu Amour :

> O Dieu, que l'homme amoureux endure de mal ! Je ne pense pas qu'il y ayt tourment au monde, tant cruel soit-il, qui se puisse egaler à sa misere. Tantost il vit en soupçon, tantost en espoir, tantost en desespoir, tantost en crainte et desfiance, selon que la dame se monstre douce ou cruelle. Encor n'est-ce pas tout, car s'il est tant soit peu favorisé, la crainte qu'il a de perdre ce qu'il a acquis ne le laisse un seul moment en repos.[892]

Dans cette réplique, Basile montre que sa souffrance est supérieure à toute chose et il brosse en même temps le portrait de l'amant martyr, victime des décisions de son amante. Selon lui, c'est en effet elle qui possède les pleins pouvoirs. Le jeune homme souligne aussi l'instabilité de l'amour avec l'hypozeuxe de l'adverbe « tantost » qui scande son discours, et révèle le tourment perpétuel de l'amant. Cette idée revient à de nombreuses reprises dans les paroles de Basile tout au long de la pièce[893]. Le terme « tourment » prend ici le sens classique de grande souffrance, voire de torture psychologique[894]. Le discours du jeune premier s'inscrit donc dans une tradition littéraire propre au Moyen Âge. La figure de l'amant martyr est encore très présente au XV^e^ siècle grâce à *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier, qui a suscité de nombreux débats[895]. S'attachant à montrer les différents aspects de l'amour courtois, l'auteur met en avant le refus d'une dame face aux supplications de son amant. Elle est en effet très indifférente à son égard et refuse d'accéder à sa requête amoureuse. Les lecteurs de l'époque ont vivement critiqué l'absence de pitié de la dame, défendant ainsi l'idée que l'œuvre était en rupture avec la tradition courtoise. Il ne s'agit pourtant pas d'un cas exceptionnel puisque les amants courtois relèvent souvent le manque de compassion de leur dame face à leur état amoureux.

---

[890] *Ibid.*, p. 22, l. 124-126.
[891] *Ibid.*, p. 21, l. 118-121 : « Vous avez de longue main aperceu, à ma contenance et à mon visage palle et defaict, que je suis serviteur tout outre de madame Angelique, vostre maistresse ».
[892] *Contens*, p. 90-91, l. 303-309.
[893] *Ibid.*, p. 86, l. 231 : « C'est cela qui me tourmente le plus ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 86, l. 235-237 : « Que si je n'y remedie en brief, tout le mal retombera sur moy, et seray contraint de porter son tourment et le mien tout ensemble » ; *ibid.*, p. 90, l. 303 : « O Dieu, que l'homme amoureux endure de mal ! » ; *ibid.*, p. 132, l. 502-503 : « je suis en perpetuele crainte » ; *ibid.*, p. 195, l. 88 : « Je suis plus marry du mal que Geneviefve endure à mon occasion » ; *ibid.*, p. 198, l. 149 : « O que je suis un homme miserable ».
[894] Cf. DMF 2020 « tourment ».
[895] Nous renvoyons à l'édition complète du *Cycle de la Belle Dame sans mercy*. Cf. Alain CHARTIER, *Le Cycle de la Belle Dame sans mercy. Une anthologie poétique du XV^e^ siècle*, éd. et trad. D. F. HULT, Paris, Honoré Champion, 2003 (*Champion Classiques, série « Moyen Âge »*).

Les comédies humanistes mettent également en scène ce trait de caractère. Dans *La Trésorière*, Loys et le Protenotaire se comparent à un amant tourmenté[896], en nommant leur amante « cruelle »[897]. À l'instar de Basile dans *Les Contens*, les jeunes premiers pensent que l'amour les conduira inévitablement à la mort[898]. Le registre devient même tragique dans le monologue de Loys lorsqu'il découvre la vérité au sujet de Constante :

> Moy qui suis le plus miserable
> Qui soit en ce monde vivant.
> Je suis ébranlé comme au vent,
> Je suis espoind et tormenté,
> Demi-mort, rompu, transporté,
> Tourné dans la roue d'amour.[899]

Nous nous éloignons ici du comique, les paroles de Loys révélant davantage sa profonde souffrance d'avoir été la dupe. Rappelons en effet qu'il n'a cessé d'offrir de nombreux biens à Constante, qui servait les intérêts de son autre amant[900]. Dès lors que le jeune premier est en proie à une si grande souffrance, l'adjectif « cruel » se justifie. Dans *Les Contens*, Basile y a recours afin de montrer la profondeur de ses sentiments : « Je ne pense pas qu'il y ayt tourment au monde, tant cruel soit-il, qui se puisse egaler à sa misere »[901]. L'adjectif se retrouve aussi dans le monologue de Filadelphe dans *Les Corrivaus* : « Et pour ceste cause, je n'ay fait que tracasser par toute la ville pour voir si je trouverois Claude serviteur de ma cruelle maistresse, à fin qu'il me dize des nouvelles d'elle »[902]. Les propos du jeune premier sont excessifs puisque Fleurdelys ne le fait pas souffrir consciemment. Si Loys dans *La Trésorière* avait des raisons de nommer ainsi Constante, la situation est différente dans la comédie de Jean de La Taille. Nous ne savons même pas si la jeune femme a connaissance de cet amour car elle apparaît très peu sur scène et ne fait jamais part de ses sentiments.

Enfin, n'étant pas aimé en retour, Sobrin dans *Les Escoliers* met en avant son tourment. L'amour est donc assimilé à une maladie incurable et il est vu comme une source de malheur et de souffrance :

> Mon Finet, voilà mon trespas.

---

[896] Cf. par exemple, *Trésorière*, p. 7, v. 8-12 : « Je pense moy que tous les Dieux / Prennent plaisir en mon martire. / Incessamment mon mal empire, / Sans toutesfois avoir cest heur / D'appaiser mon amour vainqueur ».
[897] *Ibid.*, p. 7, v. 2 et p. 26, v. 29.
[898] *Ibid.*, p. 26, v. 331-336, pour le Protenotaire : « Hé ! Boniface mon ami, / Je suis desja mort à demi, / Tant ce petit dieu me tormente. / Ha ! ma trop cruelle Constante ! / La grand' constance de ton fort, / Seule me causera la mort ». Cf. également, *ibid.*, p. 8, v. 27-28, pour Loys : « Le jour je me mourray cent fois / Pour son amour » ; *ibid.*, p. 9, v. 40-43 : « Richard, Richard, la cruauté / De cest Archerot qui me domte / Selon son fier desir surmonte / L'extreme douleur de la mort ».
[899] *Trésorière*, p. 61, v. 954-959.
[900] Il s'agit ici du cas typique de l'amante qui profite des largesses d'un amoureux éconduit. Nous étudions plus particulièrement ce phénomène dans notre partie IV : cf. *infra*, p. 533-543.
[901] *Contens*, p. 90, l. 303-305.
[902] *Corrivaus*, p. 69.

Tu as touché la maladie.
(…)
Si tu scavois bien la moitié
Du tourment dont cette amitié
Ma pauvre pensée bourrelle.[903]

Outre la maladie, la mort est aussi évoquée grâce à « trespas ». Nous retrouvons également le motif de l'amant martyr avec les termes « tourment » et « bourrelle », pouvant être glosés par « tourmenté comme un bourreau ». Ce n'est d'ailleurs que lorsque Sobrin pourra épouser Grassette qu'il exprimera son soulagement, en soulignant la mort qu'il a évitée : « Ha, je ne suis plus en moimesme, / Tu m'as ravy de la mort blesme »[904]. Les jeunes premiers des comédies de notre corpus perpétuent donc la tradition courtoise en se présentant comme des amants martyrs. À certains égards, leurs discours paraissent excessifs et en décalage avec les contraintes réelles à cette époque pour se marier. La jeune première paraît donc « cruelle » à leurs yeux alors qu'elle a moins de liberté d'action par rapport à eux. *In fine*, ces discours traduisent des sentiments démesurés auxquels le jeune premier doit faire face.

4.2.1.2. L'expression de sentiments confus et excessifs

Se sentant dépassés par des sentiments qu'ils peinent à maîtriser, les jeunes premiers tiennent des discours qui peuvent être perçus comme excessifs et qui traduisent leur confusion. François d'Amboise décrit par exemple le phénomène du coup de foudre dans *Les Néapolitaines*[905]. Après avoir rencontré Virginie pour la première fois, Camille se sent perdu face à des sentiments qui le dépassent. À l'acte III, scène 10, il tente de comprendre ce qui lui est arrivé : « Je n'eusse jamais pensé que, d'une premiere veue, un cœur eut receu coup sur coup tant de fleches d'amour, tant de feu et de passion ! Si je ne la revois, je ne puis vivre un seul quart d'heure ! »[906]. Le sens de la vue a suffi ici à faire naître des sentiments amoureux. Comme le précise Madeleine Kern, il s'agit d'une caractéristique propre à l'art de Pétrarque :

[903] *Escoliers*, p. 172.
[904] *Ibid.*, p. 189.
[905] Au sujet du coup de foudre dans l'amour courtois, cf. Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 194 : « À l'école d'Ovide les romanciers courtois avaient appris que l'Amour décoche des flèches qui excitent une ardente passion. Ils ne considèrent donc pas le coup de foudre comme une singularité, mais comme quelque chose de naturel et d'ordinaire. On le doit dès les romans antiques ». De plus, le regard reste un medium très important dans la naissance de l'amour. Cf. notamment, *L'inscription du regard. Moyen Âge-Renaissance*, dir. M. GALLY et M. JOURDE, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, 1995 (*Signes*), p. 22 par exemple : « L'amour naît d'un regard mais il cherche à dépasser celui-ci, et atteindre l'objet aimé au-delà de son image ».
[906] *Néapolitaines*, p. 62, l. 1715-1719.

> De fait, la naissance de l'amour est liée à la simple vue de la belle ; l'*inamoramento* est rapide et immédiat. Par l'évocation des topoï amoureux les plus traditionnels, leur discours véhicule des stéréotypes de la poésie amoureuse d'inspiration néo-pétrarquiste et néo-platonicienne, telle qu'elle fut reçue à l'époque – non toutefois sans renchérir sur les images par une ironie apparente selon une perspective de parodie.[907]

Les « fleches d'amour » évoquent d'ailleurs le dieu Cupidon[908] et il sera désormais difficile pour Camille d'oublier Virginie. Les paroles du jeune premier deviennent donc rapidement démesurées : il pense mourir s'il ne peut revoir celle qu'il considère déjà comme sa bien-aimée. La ponctuation expressive dans cette réplique révèle également la passion qui l'anime. Camille est ainsi déterminé à tout mettre en œuvre pour la revoir. Le caractère excessif du jeune homme est une nouvelle fois manifeste puisqu'il affirme ne pas pouvoir contrôler sa passion. Il remet alors son destin dans les mains du dieu Amour en espérant obtenir ce qu'il désire :

> Aussi bien m'est-il impossible de vivre si je ne donne allegeance à ceste flamme vehemente, à ce Montgibel qui me consomme si fort, que tout en un instant je sens mon cœur reduit en cendre. Et je prie Amour, que je tiens pour mon Dieu et mon Seigneur, qu'il vueille estre ma guide et mon astre benin, et à ce commencement favoriser mon entreprise.[909]

Camille se positionne donc comme un amant courtois dont les actions sont uniquement guidées par l'amour. Il assimile également la passion au feu, une métaphore très commune dans la veine courtoise.

Dans cette comédie, nous assistons à la souffrance due à l'amour d'un autre jeune premier : Augustin. Celui-ci est en effet épris d'Angélique, une jeune veuve. À l'acte II, scène 3, il s'emporte contre le comportement de son amante, pensant qu'elle s'est jouée de lui et qu'elle en aime un autre. Il est donc à nouveau question du « tourment » dont la jeune femme est responsable : « N'estoit-ce pas assez d'un mal, sans en avoir deux ? O Angelique ; tu es bien née en ce monde pour me tourmenter ! J'estimois que ton refus procedast de chasteté et d'amour que tu portasses à ton feu mari, mais j'estois bien loing de mon compte ! »[910]. Augustin réagit de la sorte puisqu'il vient d'apercevoir Dom Dieghos en train de deviser avec Angélique. Celle-ci s'est même montrée avenante avec lui, ce qui a attisé la jalousie du jeune homme. Beta lui révèle pourtant la vérité : sa maîtresse feint d'apprécier le soldat fanfaron qui lui assure une

---

[907] M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », *Stratégies du contexte. Actes du colloque de la relève suisse en littératures française et italienne modernes, Zurich, 7-8 mai 2004*, dir. S. JEANNERET et Th. HUNKELER, Berlin, Peter Lang, 2006 (*Variations*, 7), p. 247-262, ici p. 250-251.

[908] Le dieu Cupidon est souvent présent dans la littérature du XVI^e^ siècle, surtout dans la veine lyrique. Cf. G. DEMERSON, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972, surtout p. 15-28 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 119). Pour une perspective plus générale, cf. également, J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011 (*Champs Arts*).

[909] *Néapolitaines*, p. 65, l. 1861-1868. « Montgibel » désigne l'Etna.

[910] *Néapolitaines*, p. 36, l. 721-726. Le « tourment » était déjà présent dans une autre réplique. Cf. *ibid.*, p. 36, l. 713-716 : « O Dieu, qu'estrange est ma fortune ! En lieu de sortir de la peine d'amour par jouissance, j'entre en tourment de jalousie pour souffrir encores plus ».

certaine protection. Elle rassure alors Augustin sur la sincérité des sentiments d'Angélique à son égard. Le jeune homme finit ainsi par s'adresser de manière imaginaire à son amante, espérant que leur amour soit réciproque[911]. Même si Beta a tenté de le rassurer, Augustin pense encore qu'il est dans une relation asymétrique, en étant celui qui a le plus de sentiments. Néanmoins, dès qu'il l'aperçoit à la fenêtre, il change de discours. Tel un amoureux transi, il oublie sa jalousie et ses doutes : « O, le doux fare de mes yeux ! (…) Sitost que de loing je l'ai veüe, un frisson m'a pris, de sorte que je tremble tout »[912]. Ces différentes réactions montrent bien à quel point le jeune premier maîtrise difficilement ses émotions et à quel point il se laisse davantage guider par l'amour que par la raison.

Face à un amour aussi fort, certains jeunes premiers ne savent plus discerner le vrai du faux, accusant même leur amante de manquer de sincérité. C'est notamment le cas pour l'Advocat lors de sa première apparition sur scène, à l'acte II, scène 1 :

> C'est maintenant que j'aperçoy
> Combien est petite la foy,
> Et combien au double est traistresse,
> La faincte voix d'une maistresse.
> Le doux apast et l'entretien,
> La mignardise et beau maintien,
> Qui me feirent son serviteur,
> Desguiserent l'amour menteur.[913]

Ses accusations sont à la fois excessives et fausses. Il vient en effet d'avoir connaissance du futur mariage entre Josse et sa bien-aimée, mais il ne prend pas en compte un élément important : les futures mariées ne choisissent pas leur époux. L'Advocat se méprend donc sur les réelles intentions de Madalêne qui, dans ses différentes apparitions sur scène, montre son amour pour lui. Il remet donc en cause ses sentiments à tort, ce qui révèle son aveuglement amoureux. À la scène suivante, l'Advocat dialogue avec son cousin et ne tient pas le même discours. Il explique qu'il est trop épris de Madalêne pour abandonner sa quête : « Ha ! point, je jure / Que tousjours son servant seray, / Et que jamais n'alumeray / Dans mon cueur autres estincelles »[914]. Nous retrouvons ici la figure de l'amant courtois, serviteur de sa dame[915], ainsi que la métaphore du feu pour parler de l'amour.

---

[911] *Ibid.*, p. 39, l. 842-845 : « O divine Angelique ! Si vostre affection estoit esgalle à la mienne, je serois bien hors de ceste peine ! ».
[912] *Ibid.*, p. 40, l. 863-868.
[913] *Esbahis*, p. 116, v. 521-528.
[914] *Ibid.*, p. 120, v. 626-629.
[915] Contrairement à ce que l'Advocat pouvait affirmer à l'acte II, scène 1, Madalêne a conscience des qualités de son amant. Cf. *ibid.*, p. 184, v. 1891-1897 : « Si Monsieur / Le sçavoit, je m'asseure bien / Qu'il n'espargneroit point son bien, / Son corps, sa vie et son honneur / Pour moy : car il est de tel cueur / Que plustost il vouldroit mourir / Que ne pouvoir me secourir ».

Les mêmes métaphores sont manifestes au sein du monologue de Sobrin dans *Les Escoliers*. À l'acte I, scène 4, le jeune homme déplore sa situation : voué à une carrière ecclésiastique, il souffre de ne pas pouvoir mener à bien ses projets de mariage. D'une nature rêveuse, Sobrin rejette les études pour se consacrer uniquement à l'amour :

> Quoy ? suys-je de bois ou de fer,
> Pour ne me pouvoir eschauffer
> Près de la doucereuse flamme
> Qui les jeunes hommes enflamme
> Et ne ressentir, malheureux,
> Le plaisir deu aux amoureux ?[916]

Le thème du feu apparaît encore et se rapporte à l'amour que le jeune homme porte à Grassette. La passion est ici perçue comme propre à la jeunesse et Sobrin souhaite se laisser mener par elle. Dans son monologue, il en vient donc à décrire les différents états physiques dus à l'amour, en se présentant comme un amant courtois, serviteur de sa bien-aimée : « Le sang me bout, et le cerveau, / Eschauffé d'un feu tout nouveau : / Bref amour tant tant me commande / Qu'il faut que son serf je me rende »[917]. Ces dires sont confirmés par Finet, son valet, qui perçoit à quel point son maître est amoureux, si bien qu'il annihile ses autres fonctions :

> Voyla mon prieur amoureux,
> Qui d'un peril trebuche en deux :
> Il enrage d'une amour fole,
> Despite le livre et l'escole,
> Le porte-fueille et la leçon
> Pour voir de Marin la maison,
> Et sa fille unique Grassette.[918]

« L'amour fole » désigne bien évidemment la passion incontrôlable que peut ressentir Sobrin pour la jeune première, à tel point qu'il ne se consacre plus qu'à ses amours.

Même si Finet rit un peu de son maître par rapport à ses sentiments démesurés, il le présente également comme un amant courtois auprès des autres personnages. Il vante en effet ses mérites à Babille, la chambrière de Grassette :

> Il a un honneste desir,
> Il ayme non point pour le blasme,
> Mais pour se joindre à une dame
> Et faire durer ses amours
> Autant que dureront ses jours.[919]

Celle-ci relayera d'ailleurs ces idées en brossant un portrait flatteur du jeune homme à sa maîtresse : « C'est un jeune homme à marier / Qui vous ayme d'amour si ferme, / Que sa pauvre

[916] *Escoliers*, p. 170.
[917] *Ibid.*, p. 170.
[918] *Ibid.*, p. 169.
[919] *Ibid.*, p. 174.

vie est à terme, / Si vous n'avez de luy pitié »[920]. Sobrin est donc vu comme un jeune premier qui possède les différentes qualités de l'amant courtois : constance, fidélité et sincérité semblent l'animer. Néanmoins, Grassette n'est pas du même avis et trouve que les marques démonstratives de Sobrin sont excessives :

> De jour à autre je m'estonne
> De ce prieur tant importun,
> Qui sert de risée à chacun :
> Que servent tant de masquarades,
> Et tant d'inutiles aubades ?
> Ses jeux ? sa peine ? et tout cela ?
> L'amour ne s'acquiert pas par là.[921]

Certes, la jeune femme est éprise d'un autre et n'accepte pas les avances de Sobrin. Mais les raisons de son refus vont plus loin, puisque Grassette s'exaspère de ses nombreuses tentatives qu'elle juge vaines. En effet, la jeune première ne perçoit pas Sobrin comme un amant courtois. Selon Grassette, le manque de mesure qui anime le jeune homme n'est pas gage de sincérité. Il est vrai que Sobrin ne cesse de montrer son amour démesuré et qu'il rencontre des difficultés à rester maître de lui-même. C'est ainsi qu'il justifie son comportement auprès de son père : « et depuis / Qu'Amour vint en ses rets me mettre / Jamais je n'ay esté mon maistre »[922]. Lors de ses différentes apparitions sur scène, il a en effet souvent recours à des propos excessifs, notamment après son entrevue avec Grassette : « J'ay un tel plaisir que je pense / Qu'il n'en peult advenir un tel / En ce monde à l'homme mortel »[923]. Ainsi, Sobrin ressent un amour absolu pour la jeune femme[924] et il est prêt à tout mettre en œuvre pour la conquérir. Certes, il n'accomplit pas d'exploits en tant que tels, à l'instar du chevalier, mais il parvient tout de même à réaliser une performance dans le domaine de la ruse : il réussit à s'introduire chez son amante en toute impunité, grâce à un déguisement et à un jeu d'acteur très maîtrisé[925]. Rappelons enfin que le jeune homme est prêt à céder sa charge ecclésiastique à Corbon, son rival, afin justement d'usurper son identité. Si Grassette doutait de sa sincérité en amour, il est difficile en revanche de remettre en question sa persévérance dans ce domaine.

Une autre constante est frappante dans les discours des jeunes premiers : des éléments antonymiques sont en effet mis en parallèle. Lors de sa première apparition sur scène, l'Amoureux de *La Reconnue* ponctue par exemple son monologue de nombreuses antithèses :

> Un froid qu'on ne peut eschaufer,

[920] *Ibid.*, p. 176.
[921] *Ibid.*, p. 169.
[922] *Ibid.*, p. 190.
[923] *Ibid.*, p. 184.
[924] *Ibid.*, p. 172 : « Hé, mon Finet ! helas ! je l'ayme / Plus que mes yeux, et que moymesme ».
[925] Cet aspect est davantage développé dans la partie consacrée aux mécanismes de la ruse avec notamment les spécificités du déguisement : cf. *infra*, p. 467-495.

Un feu qu'on ne peut estouffer.
C'est un tourment, c'est une erreur,
Un doux mal, un plaisant malheur,
A qui jus, drogue, ny racine
Ne sçauroit faire medecine.
Amour est fertile de miel,
Amour est fertile de fiel :
Il jette le miel en la bouche,
Le fiel jusques au cœur nous touche :
Il porte le doux et l'amer.[926]

Comme c'était le cas dans le monologue de Sobrin, nous retrouvons ici le verbe « eschaufer » qui se rapporte à nouveau à la passion amoureuse. De plus, le « froid » et le « feu », en tête de vers, sont mis en correspondance, ainsi que le « doux » et « l'amer », reliés par la conjonction de coordination. Les syntagmes « doux mal » et « plaisant malheur » forment également des oxymores. Il est intéressant également de relever l'assimilation traditionnelle de l'amour au « miel », même si la douceur du miel s'annule en quelque sorte avec le « fiel ». La volonté de créer des parallélismes antithétiques est ici explicite avec la construction identique des vers, ainsi que la paronomase de « miel » et de « fiel ». À travers ce procédé d'opposition, l'Amoureux démontre à quel point il est gagné par l'amour, lui faisant perdre la raison. Il en vient même à critiquer son tuteur et sa mère, qui l'incitent davantage à poursuivre ses études, plutôt que de se consacrer à l'amour[927]. Cette critique peut être de nouveau considérée comme excessive avec l'utilisation de l'hyperbole. L'Amoureux s'emporte en effet contre tous les personnages qui seraient une entrave à son amour.

À l'acte V, scène 3, Basile dans *Les Contens* agit lui aussi comme un amant courtois puisqu'il utilise des antonymes : « O Dieu, que je fus abusé quand j'ay pensé que ma passion amoureuse prendroit quelque relasche par la jouyssance, tout ainsi que la faim s'apaise par les viandes, la soif par le boire, et le froid par un beau grand feu »[928]. Nous retrouvons le feu et le froid, notions inhérentes à la veine courtoise. Cette même idée se retrouve également dans le monologue de Loys dans *La Trésorière* : « L'amour qui le commun enflamme / N'est que neige au pris de ma flamme »[929]. Même si le froid n'est pas nommé en tant que tel, il est représenté tout de même par la « neige ». Le feu est quant à lui manifeste avec le verbe « enflammer », ainsi que le substantif « flamme », qui riment ensemble à la fin de chaque vers. En outre, les discours de Basile contiennent d'autres figures de style, comme la métaphore. Le jeune homme

[926] *Reconnue*, p. 64, v. 490-500.
[927] *Reconnue*, p. 64, v. 507-517 : « J'ay un tuteur qui nuict et jour / Ne parle que de me pousser / A ce barreau, de m'avancer . / D'autre costé j'ay une mere / Qui tousjours me dit : « Feu ton pere / Faisoit ceci, faisoit cela, / Alloit deçà, alloit delà, / Pour avoir pratique au Palais. / Hà que Dieu luy pardoint, jamais / Ne revint en quelque saison / La bourse vuide à la maison ».
[928] *Contens*, p. 199, l. 158-161.
[929] *Trésorière*, p. 45, v. 657-658.

se compare en effet à quelqu'un d'avare, ce qui fait de Geneviefve son trésor le plus précieux[930]. Il ne peut donc être que désemparé dès lors qu'il est loin d'elle. Le jeune homme pense alors ressembler au voyageur qui s'aventure sans lumière : « Mais aussitost que je vous auray perdu de veuë, je demeureray plus estonné et confus que celuy qui en une nuict d'hyver chemine par mauvais païs, le vent luy ayant estaint sa lumiere »[931]. Toutes ces exagérations participent donc au comique du personnage qui déclame des discours grandiloquents. Loys dans *La Trésorière* construit également un discours où les contraires s'affrontent de vers en vers, traduisant ainsi sa confusion :

> Là je suis où je ne suis pas,
> Mon esprit n'est là où je suis,
> Je veux cela que je ne puis.
> Vivant et mourant je demeure ;
> Ce qui me plaist en la mesme heure
> Me tourne en mescontentement,
> Tant desja l'amoureux torment
> S'est acquis sur moy de puissance.[932]

Les différentes antithèses révèlent ici le désarroi du personnage qui vient d'apprendre que son amante en aime un autre.

Outre le recours à l'antithèse, les jeunes premiers parsèment bien souvent leurs discours d'hyperboles afin de démontrer toute l'ampleur de leur amour. C'est notamment le cas pour l'Amoureux dans *La Reconnue* qui, dans un monologue, assure qu'il ne peut vivre sans Anthoinette. Selon lui, la jeune femme est son unique raison de vivre et il attend avec impatience de savoir si elle peut devenir son épouse :

> C'est l'esperance de ma vie,
> C'est mon heur, c'est ma jalousie,
> Mon tout, mon ame, mon desir,
> Mon œil, ma grace, mon plaisir.[933]

Ici, la répétition du présentatif et l'omniprésence du déterminant possessif sont des indices qui révèlent l'amour démesuré du jeune premier. Selon ses dires, son bonheur dépend exclusivement de l'avenir amoureux avec l'élue de son cœur. Le même côté excessif se retrouve dans les paroles de Basile. Le jeune homme voit l'intervention de l'entremetteuse en sa faveur comme une intervention divine, mais aussi comme le symbole de son salut : « Ha, Madame Françoise, si Dieu me donnoit ce que je souhaite, je serois plus heureux que l'empereur »[934].

---

[930] *Contens*, p. 199, l. 165-168 : « Ainsi qu'un avaricieux qui, ayant peur qu'on ne luy derobe ses escus, passe et repasse cent fois en un jour autour du lieu où ils sont ensevelis. Et quand il en est absent, son cœur neantmoins ne laisse d'estre avec son thresor ».
[931] *Ibid.*, p. 200, l. 181-183.
[932] *Esbahis*, p. 61-62, v. 962-969.
[933] *Reconnue*, p. 71, v. 678-681.
[934] *Contens*, p. 132, l. 493-494.

Basile attend impatiemment d'être aidé par d'autres personnages pour le succès de son entreprise. Il ne parvient d'ailleurs pas à trouver une forme de quiétude tant qu'il ne verra pas son amante : « Je ne me plains de rien, Dieu mercy, mais je suis en une perpetuele crainte que l'on ne me face torcher la bouche avant que d'avoir disné »[935]. Cette instabilité le pousse même à menacer indirectement la vie d'un de ses rivaux, Rodomont : « Non, non, je suis resolu de perdre la vie ou d'arracher celle de ce glorieux capitaine, et serois un lasche poltron si je faisois autrement ! »[936]. Après avoir éloigné Eustache, Basile doit en effet faire face à un retournement de situation : Louyse ne le choisit pas comme gendre, préférant le soldat fanfaron. Furieux, il s'emporte et se dit prêt à ôter la vie à son nouvel adversaire. Rappelons que l'Amoureux de *La Reconnue* avait eu une réaction similaire en souhaitant la mort de son rival, un soldat fanfaron également, mais sans aller jusqu'à affirmer vouloir le tuer de ses propres mains[937].

Il est intéressant de comparer les différents discours d'un même jeune premier d'une scène à l'autre, ou à l'intérieur même d'une scène. Comme nous l'avons démontré, ce type de personnage se présente souvent comme un amant martyr, attendant la délivrance de la mort. Pourtant, ce fait ne se réalise jamais et le public assiste souvent à des discours aux tonalités changeantes[938]. Pour les jeunes premiers, il n'y a qu'un pas entre le désarroi et la joie. Bien évidemment, le caractère hyperbolique est une constante entre les discours. Si dans la comédie de Belleau, le spectateur est témoin du désespoir de l'Amoureux tout au long de la pièce, un retournement de situation est visible dans la scène ultime. C'est en effet le jeune premier qui explique comment le dénouement tourne en sa faveur. Son discours qui ouvre la scène est donc empreint de joie et de bonheur, mais toujours de manière excessive :

> Quoy ? y a-t-il homme en ce monde
> Qui vive plus heureux que moy,
> Ny plus content aujourdhuy ? Quoy ?
> Les dieux m'ont donné, ce me semble,
> Tant d'heur et tant de bien ensemble
> Que je me peux bien contenter
> De ma fortune, et me vanter

[935] *Ibid.*, p. 132, l. 502-504. Il est d'ailleurs plaisant de trouver l'expression populaire « torcher la bouche ». Ce mélange entre sentiments courtois et réalisme populaire est assez commun dans les discours des jeunes premiers et révèle un autre héritage médiéval, comme nous le démontrons dans cette présente partie : cf. *infra*, p. 175-196.
[936] *Ibid.*, p. 194, l. 75-77.
[937] *Reconnue*, p. 66, v. 566-570 : « Seulement si ce Capitaine / Estoit mort, je suis hors de peine, / Je seray choisi entre tous, / J'abbatray aisément les coups / Et de Monsieur et de son clerc ». Nous retrouvons d'ailleurs une situation analogue dans la farce de *Colin qui loue et dépite Dieu*. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 146.
[938] À ce sujet, cf. Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 199 : « Les monologues dolents des amoureux sont également comiques d'une autre manière. Rien n'est plus changeant que le cœur humain. Les oscillations, les inconséquences emplissent les propos des amoureux ». Cf. également, *ibid.*, p. 198 : « D'emblée, l'amoureux ne fait plus attention à ses actes. On dirait qu'il n'a plus le contrôle de lui-même. Il est des personnages qui, sous l'empire de la passion, ne s'aperçoivent pas que leur attitude est paradoxale ».

Que j'ay conquis presque de rien
Cent fois plus d'heur et plus de bien
Que je n'eus oncques d'esperance.[939]

L'hyperbole, ainsi que les propositions restrictives et les éléments syntaxiques propres au superlatif, contribuent à démontrer les sentiments disproportionnés du jeune premier. Dans *Les Contens*, au cœur des paroles de Basile, ce même caractère excessif est manifeste. À l'acte II, scène 7, alors qu'il était au supplice, il se sent revivre et il exprime sa joie. Il passe alors d'un sentiment négatif à un état de plénitude : « Madame Françoise, vous m'avez ruiné ! Au lieu de verser de l'eau sur son feu, vous y avez respandu de l'huile ! »[940] ; « A ce coup vous m'avez resuscité »[941]. Ce même discours hyperbolique se retrouve quand il est satisfait d'avoir assisté à l'arrestation de Rodomont : « J'ay eu du plaisir pour plus de dix mille frans »[942]. Basile grossit toujours les traits de son amour pour Geneviefve[943]. Néanmoins, dans la scène finale, il se montre raisonné lorsqu'il s'adresse à Louyse et justifie ses actes passés. Le jeune homme prononce ici des paroles structurées et argumentées, sans utiliser aucune image[944]. En se fondant sur le terme « raison », répété à trois reprises, Basile démontre que le refus de Louyse l'a poussé à trouver d'autres biais pour obtenir la main de sa fille.

[939] *Ibid.*, p. 145, v. 2218-2227.
[940] *Contens*, p. 135, l. 554-555. Nous relevons de nouveau une expression populaire dans le discours de Basile.
[941] *Ibid.*, p. 135, l. 562.
[942] *Ibid.*, p. 143, l. 92.
[943] *ibid.*, p. 198-199, l. 151-154 : « Il ne sera jamais en ma puissance, quand je vivrois jusques à la fin du monde et que je possederois tous les honneurs et richesses de l'univers, d'acquiter la centiesme partie de l'obligation qu'elle a sur moy » ; *ibid.*, p. 199, l. 156-158 : « Lequel je sens d'heure en heure croistre dans mon cœur et avec ses traits d'or y engraver en cent endrois le beau pourtrait de ma belle Geneviefve » ; *ibid.*, p. 200, l. 181-183 : « Mais aussitost que je vous auray perdu de veuë, je demeureray plus estonné et confus que celuy qui en une nuict d'hyver chemine par mauvais païs, le vent luy ayant estaint sa lumiere » ; *ibid.*, p. 215, l. 440-442 : « J'ay esté adverty que vous aviez envie de parler à moy pour une chose qui ne m'importe rien moins que de la vie ».
[944] *Ibid.*, p. 216, l. 460-472 : « Madame, quand vous aurez bien pesé les raisons d'une part et d'autre, vous aprouverez ce que j'ay fait. Il vous peut souvenir qu'il y a plus d'un an que je suis après, pour faire ceste alliance aux conditions que vous m'avez offertes autrefois. Vous sçavez que j'ay perdu ma peine et que n'y avez jamais voulu entendre. D'autre costé, vous vous estes bien peu apercevoir, si vous n'estiez du tout aveugle, de l'affection que vostre fille me portoit. Je vous demande maintenant : qu'eussé-je peu faire autre chose pour m'asseurer que ce que j'ay fait ? Devois-je attendre vostre parolle, laquelle vous ne m'eussiez jamais donnée ? Devois-je attendre qu'un autre prist la place et puis me fermast la porte au nez ? Madame, je vous prie de considerer de près toutes ces raisons, et vous conoistrez que mon dire est fondé sur quelque raison apparente ».

4.2.1.3. Se hisser au rang de chevalier de sa dame

Pour devenir un amant courtois digne de ce nom, la manière dont les jeunes premiers perçoivent leur amante est très importante. Dans leurs discours, la femme aimée est décrite comme supérieure et elle est souvent louée pour sa beauté. L'usage de l'hyperbole est donc fréquent afin de montrer le caractère exceptionnel de la femme. Dans *Les Contens*, Basile place par exemple Geneviefve au-dessus de toutes les autres : « Et m'en pouvez hardiment croire comme celuy qui ayme la plus belle et la plus gentille dame qui soit en l'univers »[945]. Nous pouvons le rapprocher d'Euvertre qui, dans *Les Corrivaus*, avoue son amour pour Fleurdelys en soulignant ses nombreuses qualités : « En premier lieu, tu dois sçavoir, que j'ayme une fille jeune d'un quinze ans, honneste, de bonne grace, & belle en perfection : & si tous les jours elle devient plus belle et fresche, comme la rose, qui à l'heure à l'heure sort du bouton, & croist quant & quant le Soleil »[946]. L'assimilation à l'éclosion de la rose et au soleil est d'ailleurs traditionnelle, traduisant l'amour naissant du jeune homme[947]. Au contraire, son rival Filadelphe ne se soumet pas comme un amant courtois : il souligne peu sa beauté et se demande pour quelles raisons il doit accomplir tant d'efforts pour être aimé[948]. Même si certains paramètres favorisent le mariage final d'Euvertre et de Fleurdelys, il est plaisant de voir que le dramaturge accorde la main de la jeune première au « corrival » qui s'est montré le plus courtois.

La beauté de la jeune première est également louée dans *La Reconnue* à deux reprises. Une première fois, il est surtout question de sa beauté physique sans pareille :

> Ce beau teint, ce front, cette face,
> Ce tetin, cette bonne grace,
> Ce parler accort, et ces yeux
> Me font devenir furieux.[949]

L'Amoureux s'arrête ici principalement sur les détails du visage d'Anthoinette, mais également sur d'autres parties de son corps comme le « tetin » et son maintien avec la « grace ». Ensuite, c'est à l'acte II, scène 3 que le jeune premier développe davantage son admiration pour la jeune femme, en insistant sur l'extase physique ressentie lorsqu'il la voit :

> De ses yeux, de sa dent d'ivoire,
> De la belle et blonde crespine
> De ses cheveux, de sa poitrine,

[945] *Contens*, p. 200, l. 191-193.
[946] *Corrivaus*, p. 81.
[947] Selon Restitue, une autre jeune première dans la comédie, cet amour serait d'ailleurs réciproque. Cf. *ibid.*, p. 67 : « Encor s'il estoit seul à l'aymer, mais à ce que j'ay peu entendre, il y en a d'autres, mesmes un jeune homme de ceste ville nommé Euvertre, fils du Sire Gerard, qui l'ayme aussi bien que luy, & mieux aymé d'elle ».
[948] *Ibid.*, p. 74 : « Suis-je si contrefait, & de si mauvaise grace, qu'elle ne me puisse aymer ? Suis-je si contraire, & dissemblable à elle, & à ses complexions, que nous ne puissions cy apres vivre ensemble en amitié ? ».
[949] *Reconnue*, p. 65, v. 534-537.

De sa taille, de son tetin,
De sa bouche qui sent le thym
Quand elle a les levres décloses ;
Des lis, des œillets, et des roses
Qui fleurissent dessus son sein ;
De son front, de sa blanche main,
De sa douceur et de sa grace,
Qui toutes ces beautez efface.[950]

La description du jeune premier révèle de nombreux indices sur le physique d'Anthoinette. Comme dans *Les Corrivaus*, il est à nouveau question de l'éclosion et de la rose, même si d'autres fleurs sont présentes. Dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier*, l'amant comparait également sa bien-aimée à une rose[951].

Ce type de discours est beaucoup plus représenté dans les comédies de notre corpus. Nous le retrouvons par exemple dans les monologues de Camille dans *Les Néapolitaines*. À l'instar des jeunes premiers des comédies de notre corpus, le jeune écolier napolitain n'échappe pas à la règle : dès qu'il aperçoit pour la première fois Virginie, il ne peut s'empêcher de louer sa beauté. Se retrouvant seul sur scène, il en profite pour exprimer ses sentiments amoureux naissants en soulignant les charmes de la jeune femme de manière hyperbolique :

> Je vien de voir deux choses qui m'ont esté plaisantes et agreables : (…) l'autre la beauté et bonne grace de sa fille, madamoiselle Virginie, qui est en parfaite beauté un vray chef-d'œuvre de nature. O, comme elle touche au vif dans le cœur ! Maudit soit le fâcheux qui m'a sitost fait laisser ce visage celeste, ces yeux divins, non pas yeux, mais astres et soleils ![952]

Si, à l'acte II, scène 8, Augustin craignait que son ami ne tombe amoureux de la même femme que lui, il n'en est rien. Peu de doutes sont en effet permis sur l'amour que porte Camille à Virginie. Dans son monologue, il la compare même à un « chef-d'œuvre » et il montre qu'elle possède à la fois une beauté naturelle, mais également « celeste »[953]. Comme c'était le cas dans les paroles des autres jeunes premiers, il est question de mettre en avant la perfection des traits du visage, ainsi que les yeux comparés au soleil. Il s'agit à nouveau d'une trace de l'héritage de Pétrarque, comme le souligne Madeleine Lazard :

---

[950] *Ibid.*, p. 72, v. 701-711. Des chercheurs se sont intéressés au motif de la blondeur au Moyen Âge. Cf. *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, études réunies par Ch. CONNOCHIE-BOURGNE, actes du 28e colloque du CUER MA, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004 (*Senefiance*, 50) ; M. ROLLAND-PERRIN, *Blonde comme l'or – La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010 (*Senefiance*, 57).

[951] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier à six personnages)*, p. 350, v. 234-237 : « A ! mon tetin, m'amour, ma rose, / Te tinsai-ge à ma volonté ! / Tant j'ey le cœur entalenté / D'acomplir se que je veuil dire ».

[952] *Néapolitaines*, p. 62, l. 1702-1713.

[953] Il est possible également de faire un rapprochement avec l'œuvre de Fernando de Rojas. Dans *La Celestina*, Calixte est un jeune premier épris de Mélibée. Il pense d'ailleurs que cette dernière est l'exemple même de la beauté parfaite, ce qui constitue l'une des raisons de son amour pour elle. Cf. Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 226 : « En dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse y fazer a mí » (Traduction, p. 55-56 : « Parce qu'Il a permis que la nature te dote d'une aussi parfaite beauté »).

> L'idéalisation de la beauté féminine, le plus fréquent de tous les thèmes de Pétrarque, rejoint l'exaltation quasi mystique de la dame courtoise et l'idée néoplatonicienne de la femme, reflet de la beauté divine, pour faire d'une simple mortelle un ange (...).[954]

Ne pouvant maîtriser l'ampleur de ses sentiments, Camille s'imagine déjà que Virginie est son amante. Il la nomme sa « nouvelle maistresse »[955], mais également « l'unique maistresse de mon cœur »[956] ou encore « la royne de mon cœur »[957]. Le jeune homme établit donc une relation courtoise entre Virginie et lui, en la faisant accéder au rang de dame.

Les mêmes remarques peuvent être formulées en analysant les répliques respectives de Loys et du Protenotaire dans *La Trésorière*. Sans le savoir, tous les deux tiennent en effet des propos similaires au sujet de Constante. Pour eux, elle est parfaite en tous points et supérieure à eux. Les jeunes premiers en viennent ainsi à penser qu'ils ne méritent peut-être pas d'être aimés d'une telle femme[958], mais ils sont prêts à accepter toute cette souffrance en échange de l'amour de leur dame. Jacques Grévin réitère d'ailleurs cette réflexion pour l'Advocat, jeune premier des *Esbahis*. Il voit en effet Madalêne comme un être supérieur qu'il espère servir au mieux : « Ha, cousin ! elle est trop bien née / Pour l'oublier si promptement. / Je me plaisois en mon torment, / Voyant une telle beauté / Triompher de ma liberté »[959]. Ce sont donc les qualités exceptionnelles de la jeune femme qui le poussent à se dépasser et à se comporter comme un amant courtois.

En revanche, loin de tous ces *topoï* de canons littéraires féminins, la vision d'Eustache dans *Les Contens* loue davantage la beauté naturelle. À l'acte II, scène 2, le jeune homme fait part de son expérience à Françoise, l'entremetteuse. Il explique qu'il est attiré par la « beauté naïve » de Geneviefve, c'est-à-dire qu'elle n'a pas recours à des artifices pour changer son apparence, comme le font de nombreuses femmes :

> Et vous dis davantage que ceste beauté naïve, dont elle monstre ne tenir grand conte, me plaist sans comparaison plus que ces grandes dames si attiffées, goderonnées, licées, frisées et pimpantes qui ne font autre chose tout le long du jour que tenir leur miroir pour voir si elles sont bien coiffées et si un cheveu passe l'autre, et à toute heure ont la main à leur teste ou à leur collet. Surtout une femme fardée me desplaist, quand elle seroit belle comme une Helene, et ne la voudrois baiser pour grand-chose, d'autant que je sçay bien que le fard n'est autre chose que poison. Il me souvient d'avoir une fois gouverné une

---

[954] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 33.
[955] *Néapolitaines*, p. 65, l. 1827.
[956] *Ibid.*, p. 83, l. 2463.
[957] *Ibid.*, p. 65, l. 1837.
[958] *Trésorière*, p. 9, v. 31-33, pour Loys : « Cela ne vient point que ma race / Ne fust digne d'avoir la grace / D'une dame de plus hault bien ». Cf. *ibid.*, p. 28, v. 369-372, pour le Protenotaire : « Mais pense-tu / Combien est grande sa vertu, / Et combien sa perfection / Peult dompter mon affection » ; *ibid.*, p. 29, v. 384-385 : « Son cueur hault / Merite un plus parfaict service » ; *ibid.*, p. 45, v. 655-656 : « Elle seule dessous le Ciel / Qui merite avoir l'honneur tel ».
[959] *Esbahis*, p. 119-120, v. 614-618. Cf. également, *ibid.*, p. 186-187, v. 1934-1936 : « Cousin, sa grace, son maintien / Et son grand cueur meritent bien / De faire plus pour l'amour d'elle ».

> femme fardée, et par mignardise il m'advint de luy baiser le front et la jouë. Je vous jure Dieu que les levres m'enleverent aussitost, et pensay bien estre empoisonné.[960]

La critique est ici acérée contre les femmes très coquettes qui utilisent notamment beaucoup de maquillage, ce qui déplaît beaucoup à Eustache, le comparant à du poison. Il est peu commun de rencontrer une description aussi précise des moyens pour séduire dans les comédies de notre corpus. Ce développement révèle ainsi les conditions qu'une femme doit remplir pour être attirante. Néanmoins, lorsqu'Eustache apprend que sa bien-aimée pourrait avoir un « chancre (…) à un tetin »[961], il se détourne d'elle. Celui qui prônait la beauté sans artifice ne semble pas supporter finalement le côté naturel de Geneviefve. Tous ses sentiments qui paraissaient nobles tombent en désuétude et le spectateur peut s'interroger sur leur sincérité. Après cette découverte, le jeune homme déclame en effet un monologue où il avoue clairement ne plus ressentir d'amour pour Geneviefve, si elle possède bel et bien cette imperfection qu'il nomme « vice » : « Vrayement, j'en avois bien dans le dos si je n'eusse trouvé ceste bonne femme, laquelle sans y penser m'a descouvert un vice de Geneviefve qui est suffisant pour estaindre toute l'affection que je luy ay jusques icy portée »[962]. Alors que le jeune premier semblait défendre de hautes valeurs en amour, sa réaction révèle plutôt un amour fondé sur des idéaux qui, dès lors qu'ils ne correspondent pas à la réalité, s'éteint rapidement.

La pièce d'Odet de Turnèbe met en regard deux visions de l'amour avec les deux jeunes premiers. De son côté, Eustache souhaite que son mariage soit le fruit de sentiments partagés : « Car pour ne vous deguiser les matieres, je serois bien content d'espouser Geneviefve quand je sçaurois qu'elle m'aymeroit »[963]. Il n'est ici nullement question de l'argent de la dot, sa seule condition est que Geneviefve l'aime. Il n'est pas non plus question d'enlever sa bien-aimée pour parvenir à ses fins, contrairement à l'intrigue des *Corrivaus*. Bien au contraire, Eustache apparaît comme un jeune homme sensible, patient et modéré. Pour lui, la bienséance est une condition importante à respecter. Lorsque Basile danse avec Geneviefve lors d'un bal masqué, Eustache essaie de contenir ses sentiments, même s'il désirait montrer à son rival un tout autre comportement[964]. La modération d'Eustache s'oppose souvent à l'impétuosité de Basile, prêt à braver plus de dangers que lui. Le fils de Girard explique même que cette rivalité pour une femme ne doit pas être un frein à leur amitié : « Si Basile l'ayme, je ne voudrois entreprendre

[960] *Contens*, p. 117, l. 250-262. Un peu plus loin, Eustache développe encore plus son idée en précisant les différents types d'artifices utilisés par la gent féminine. Cf. *ibid.*, p. 118, l. 269-280.
[961] *Ibid.*, p. 119, l. 292-293.
[962] *Ibid.*, p. 120, l. 310-313.
[963] *Ibid.*, p. 106, l. 74-76.
[964] *Ibid.*, p. 106, l. 71-74 : « Croyez que je ne sçavois sus quel pied danser, et me servit bien que j'estois masqué. Autrement un chascun eust peu cognoistre facilement aux changemens de ma face l'alteration en laquelle j'estois ».

sur ses marches, car il m'est trop amy »[965]. La situation dans *Les Contens* est donc aux antipodes de celle des *Corrivaus* où un véritable affrontement entre les deux jeunes premiers est mis en œuvre.

Il n'en reste pas moins que Basile ne cesse de démontrer quelles sont les raisons qui font de lui le futur gendre idéal, dans la mesure où il agit comme un amant téméraire. À l'acte I, scène 5, face aux remarques de Françoise qui remet en cause la sincérité et l'ampleur de ses sentiments, le jeune homme se vexe et s'emporte. Il assure l'aimer et ne pas rechercher seulement le plaisir charnel : « Penseriez-vous bien que je voulusse damner mon ame pour un plaisir transitoire ? »[966]. Ces paroles font penser à celles d'un preux chevalier qui désire uniquement rencontrer sa bien-aimée, sans forcément penser à autre chose. Lors de l'acte final, il montre également cette envie d'avoir un entretien avec elle : « Ce m'est tout un, pourveu que je puisse avoir l'heur de la voir et luy dire trois ou quatre mots »[967]. Il se présente ainsi comme son chevalier servant et affirme qu'il suivra ses ordres[968]. La même ténacité est manifeste à travers les paroles de l'Advocat dans *Les Esbahis* : le jeune homme se présente comme le serviteur de sa dame, tout en louant les mérites de l'amour :

> Et voyla pourquoy tant que l'ame
> Me batte au corps, pour une dame
> Qui sera d'un fidele cueur,
> Je hazarderay mon honneur,
> Mon corps, mes biens, voire ma vie
> Au fer d'une espée ennemie,
> Tant qu'en mon cueur j'auray la force.[969]

Les rapprochements avec la figure du chevalier sont plus explicites : l'Advocat est prêt à mettre en péril sa vie et son honneur pour sa bien-aimée.

L'amour est bien souvent la préoccupation principale des jeunes premiers[970]. Il est possible de mettre en parallèle Filadelphe des *Corrivaus* et Sobrin des *Escoliers*. Tous les deux

[965] *Ibid.*, p. 107, l. 82-83.
[966] *Ibid.*, p. 92, l. 339-340.
[967] *Ibid.*, p. 198, l. 144-145.
[968] *Ibid.*, p. 201, l. 209-213 : « Combien qu'à la verité je pense estre assez bien voulu de vous, tant pour vostre douceur et gentillesse que pour l'envie que vous sçavez que j'ay de m'employer à vostre service, quand l'occasion se presentera, et qu'il vous plaira m'honorer de vos commandements ».
[969] *Esbahis*, p. 165, v. 1558-1564.
[970] Cette donnée est notamment présente dans *La Celestina* de Fernando de Rojas, œuvre qui a été une véritable source d'inspiration pour les dramaturges français du XVI[e] siècle. Dans la pièce espagnole, le jeune premier, Calixte, pense que l'amour est supérieur à toutes choses, même la religion. Cf. Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 226-227 : « Sin duda encomparablemente es mayor tal galardón que el serviçio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar tengo yo a Dios ofrescido » (Traduction, p. 56 : « Pareille récompense est incomparablement supérieure aux pénitences, offrandes, dévotions et bonnes œuvres que j'ai offertes à Dieu dans l'espoir de mériter cette rencontre »).

abandonnent en effet leur carrière pour se consacrer uniquement à l'amour. C'est notamment ce que Restitue explique au sujet de Filadelphe :

> Si fut son amour de telle sorte, qu'en un instant il chang'a sa premiere intention de vacquer aux lettres, & aux armes, & autres exercices, où s'addonnent les Gentilhommes, & delibera que je serois moy seulle sa vacation, & son estude, de sorte qu'il venoit la plus part du temps deviser seul avecques moy.[971]

Rappelons que la même situation se retrouve dans la comédie de Perrin où Sobrin préfère échanger sa charge ecclésiastique contre une promesse de mariage. Une différence doit être tout de même soulevée puisque Filadelphe peut être vu comme un amant inconstant. Dès le début de la pièce, il porte désormais son amour sur Fleurdelys, après avoir abandonné Restitue. La description que cette dernière donnait de lui ne correspond finalement pas à celle d'un amant courtois.

Si des personnages pouvaient remettre en cause la sincérité et la constance de certains jeunes premiers, ce fait n'est pas vérifiable dans *Les Néapolitaines*. Parmi ce type de personnage, Augustin est celui qui correspond le plus à l'idéal courtois du Moyen Âge. Même s'il se confie à plusieurs serviteurs, il n'en reste pas moins que le jeune homme tient à préserver l'honneur d'Angélique. Il exige donc une grande discrétion de la part de ses confidents et leur demande même de ne pas montrer qu'ils connaissent l'existence de leur relation. Il est d'ailleurs plaisant de voir qu'Augustin s'oppose à d'autres types d'amants qu'il juge vantards :

> C'est que pour encore ne fassiez semblant de cognoistre ce que est entre elle et moy, trop bien une honneste affection que je luy porte, de peur qu'elle ne pensast que je fusse leger, comme ces vantars qui disent qu'ils y prennent deux plaisirs : l'un à le faire, l'autre à le dire et divulguer. Et vous asseure bien que si j'eusse cuidé que autre que de moy nos estroites privautez, pour ne luy faire tort et s'en prevaloir contre l'honeur d'elle et de sa fille, que je desire conserver.[972]

Les propos du jeune premier font écho à l'un des reproches que l'on pouvait trouver à l'encontre des amants courtois. Dans *Le Livre du Duc des vrais amants*, Christine de Pizan démontre par exemple que l'inconstance et la fanfaronnade sont deux défauts régulièrement présents chez l'amant et qu'ils nuisent à l'honneur de la femme[973]. Au sein de la comédie humaniste, Augustin n'agit jamais de la sorte[974]. Bien au contraire, il se montre très prévenant avec Angélique en s'assurant de sa bonne réputation[975]. De plus, le jeune homme répond très peu aux allusions grivoises de son valet quand celui-ci lui demande comment s'est déroulée son entrevue avec

---

[971] *Corrivaus*, p. 64.
[972] *Néapolitaines*, p. 56, l. 1504-1515.
[973] Cf. Christine DE PIZAN, *Le Livre du Duc des vrais amants*.
[974] Il est d'ailleurs plaisant de retrouver ces reproches formulés à l'encontre des amantes et non des amants. Selon Augustin, les hommes sont davantage soumis à l'inconstance des femmes en amour que l'inverse. Cf. *Néapolitaines*, p. 46, l. 1133-1136 : « C'est une huile dans la flamme, et s'il y a de l'inconstance en l'amour, elle doit estre du costé des femmes, qui ne treuvent les perfections en nous que nous trouvons en elles ».
[975] Cf. par exemple J. FRAPPIER, *Amour courtois et Table Ronde*, p. 8 : « Le secret est une règle essentielle de la *fin'amor*, non seulement en raison d'une prudence banale, mais aussi parce qu'il convient de comprendre l'amour comme une chose sainte, qu'on ne saurait profaner ».

son amante[976]. Augustin ressemble ainsi peu aux autres jeunes premiers des comédies humanistes qui ne peuvent s'empêcher de se vanter à ce sujet. Nous pouvons davantage le rapprocher de la figure de l'amant courtois qui ressent un amour pur et sincère pour sa dame. Ce fait est d'ailleurs une constante dans les actions d'Augustin jusqu'à la fin de la pièce. Celui-ci apprend par exemple que sa bien-aimée lui a caché une part de vérité : elle n'est pas la mère de Virginie et elle n'était pas mariée à celui qu'elle disait être son défunt mari. Lors de sa dernière apparition sur scène, Augustin tient alors un discours touchant, restant fidèle à la jeune femme. Il explique même qu'il l'en aime encore plus, admirant son courage face aux épreuves[977]. François d'Amboise a donc brossé le portrait d'un jeune premier dont les défauts sont peu soulignés, afin de mettre davantage l'accent sur ses qualités en tant qu'amant courtois.

Certains discours courtois tenus par des personnages amoureux possèdent une dimension comique. L'exaltation des hauts sentiments amoureux peut en effet susciter le rire. Comme le souligne Philippe Ménard, cette idée se retrouve dès le Moyen Âge avec les personnages des fabliaux qui n'étaient pas habituellement courtois[978]. Ils sont nommés « vilains », terme qui, d'un point de vue sémantique historique, est l'opposé même de la courtoisie[979]. Néanmoins, Philippe Ménard rappelle qu'il ne faut pas y voir une volonté parodique de la part des auteurs[980]. La portée comique reste essentielle puisque ceux qui se font passer pour des amants courtois finissent toujours par être ridicules. Si les discours de ces différents personnages sont finalement comiques, que pouvons-nous penser de ceux des jeunes premiers des pièces de notre corpus ? Selon Olivier Millet, la parodie des discours courtois est également manifeste dans les paroles de certains protagonistes, comme Basile dans *Les Contens* :

> La critique a par exemple relevé, dans le cas des *Contens* de Turnèbe, des effets ponctuels de reprise, « fade », du langage lyrique amoureux de Ronsard (…) Mais toujours, ce qui est ainsi signalé, c'est la

[976] Cf. *Néapolitaines*, p. 46-49. Le jeune premier parle pourtant d'une « jouissance » qu'il a eue, sans délivrer davantage de détails. Il est difficile de savoir s'il parle uniquement du plaisir d'avoir rencontré Angélique ou si les choses ont été plus loin. Le doute est en effet permis en raison du côté excessif et expansif d'Augustin quand il s'agit de ses sentiments amoureux. Cf. *ibid.*, p. 46, l. 1131-1133 : « La jouissance (comme aucuns disent) ne m'a amoindry mon desir, ains plustost augmenté ». Il est aussi plaisant de relever la pudeur du jeune homme qui prête le mot « jouissance » aux dires d'autres personnes.

[977] *Ibid.*, p. 82-83, l. 2443-2449 : « Je ne l'en estime ny ne l'en ayme de rien moins. Elle a monstré en cela son bon sens et sa bonne nature, d'avoir esté si fidele à son amy en la vie, et après envers sa fille, madamoiselle Virginie, comme vous pouvez voir par le dueil qu'elle en a fait ce jourd'huy, ainsi que je vous ay compté ».

[978] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 206-207.

[979] Cf. notamment, A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 3, p. 3905-3906.

[980] Sur la parodie amoureuse, cf. Fr. GIORDANI, « Quelques remarques sur l'art de la parodie chez Villon et Rabelais : deux pastiches de la psychologie et du style amoureux dans le *Lais* et *Pantagruel* », *Mélanges de Langue et Littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, CUERMA/Honoré Champion, Aix-en-Provence/Paris, 1979 (*Senefiance*, 7), p. 269-285.

> coexistence, ou la combinaison, d'un style noble et précieux, dans certaines tirades, avec le langage quotidien, voire grossier qui les environne.[981]

Pour sa démonstration, il s'appuie notamment sur certains propos de Basile que nous avons déjà convoqués : « O mes yeux, repaissez-vous goulument de ceste douce lumière qui sort des siens, et vous, mes oreilles, escoutez attentivement ceste voix angelique, et ne perdez une seule parole de ceste belle bouche »[982]. Même si ce discours exalte l'amour du jeune premier, il s'inscrit également dans un registre comique. Malgré la présence de la vue et de l'ouïe, très utilisés dans les textes lyriques, ces deux sens appartiennent à ce qu'Olivier Millet nomme la vie « concrètement et bassement » corporelle[983]. Selon lui, l'ensemble du discours de Basile comporte des références courtoises mais, étant détournées, elles basculent dans le comique : « La tirade entière est ainsi parsemée de lieux communs chaque fois démontés par un détail qui cloche ; quant à l'ensemble du discours, il repose sur une *dispositio* qui dément les règles de la rhétorique et exhibe ainsi son propre dysfonctionnement »[984].

Il ne faut pas donc s'étonner de la dimension parodique qui existe dans les comédies de notre corpus. Olivier Millet explique en effet qu'il s'agit de l'essence même du genre comique :

> Dans ce nouveau genre cherchant à affirmer une dignité proprement littéraire, le mélange des tons et l'absence d'unité de style s'expliquent largement par cette fonction parodique que la comédie s'attribue face à la tragédie et aux genres poétiques plus élevés. La fonction comique de la comédie réside largement, sinon d'abord, dans son essence de genre ironique et réflexif par rapport à ce qui est à la fois consubstantiel et étranger à son identité, à savoir une poétique qui distingue radicalement – fait alors nouveau – les plans des genres dramatiques (comédie et tragédie) et leurs ressorts affectifs en même temps qu'elle hiérarchise les genres lyriques et poétiques, raffine sur la palette des niveaux de langue et de style, pose les règles de la vraisemblance dans le cadre de la doctrine du *decorum*, etc.[985]

Encore en formation au XVI^e^ siècle, la comédie n'est pas encore un genre théâtral pleinement codifié. S'appuyant sur des canons littéraires à la fois pour s'en inspirer et pour s'en détourner, les auteurs des comédies humanistes cherchent à en définir les cadres. Il n'est donc pas surprenant de retrouver encore des traces de la littérature du Moyen Âge dans ces œuvres. Si nous avons démontré que la veine courtoise imprègne encore la plume des dramaturges

---

[981] O. MILLET, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », p. 461.
[982] *Contens*, p. 199, l. 172-174.
[983] O. MILLET, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », p. 461.
[984] *Ibid.*, p. 462.
[985] *Ibid.*, p. 463. Des propos similaires pouvaient être également relevés au sujet de *L'Eugène* de Jodelle. Cf. *ibid.*, p. 460 : « Mais la signification de la parodie va évidemment plus loin que cet amusement de revue, et elle présente une portée proprement littéraire. Ce qui est en effet frappant dans cet épisode décisif de la naissance de la comédie en France, c'est que la mise en place du jeu des conventions théâtrales définissant ce genre s'accompagne indissolublement d'une satire plaisante des langages littéraires, satire qui érige la comédie en conscience ironique et spectaculaire, et fait d'elle une mise en jeu des langages poétiques et dramatiques nobles. Pas de tragédie sans comédie, semble-nous dire Jodelle, auteur de la *Cléopâtre*, dans *l'Eugène*, au moment même où, avec la création de ses deux pièces, il inaugure en français la renaissance du théâtre à l'antique conçu comme le couple des deux genres opposés, la tragédie et la comédie ».

humanistes, nous pouvons affirmer que la tradition médiévale est encore vivante à cette époque à travers une autre veine : la grivoiserie. À ce sujet, Émile Chasles relève un double héritage issu des siècles précédents dans *Les Contens* : « Ainsi la pièce offre un curieux mélange de licence naïve et de galanterie raffinée. Il est vrai que le raffinement n'y est qu'un écart passager. Généralement le style de l'auteur a tout au contraire une franchise toute gauloise »[986]. Synonyme de grivoiserie, la gauloiserie implique un rire plus franc qui met en scène des éléments plus triviaux et appartenant au bas corporel. Derrière la parodie se cache la veine grivoise où, malgré leurs discours enflammés, les jeunes premiers dissimulent leurs réelles intentions, perpétuant à nouveau la tradition médiévale[987]. De l'amant courtois à l'amant grivois, il n'y a donc qu'un pas pour les jeunes premiers et ces derniers sont prêts à tout mettre en œuvre pour le franchir.

4.2.2. L'appel du plaisir charnel

Soumis à la passion amoureuse, les jeunes premiers sont tiraillés entre la passivité et l'action. Lorsqu'il s'agit d'agir, ils demandent bien souvent l'appui d'adjuvants pour les assister. Il est rare que les jeunes premiers fassent preuve de ruse, une caractéristique qui est davantage attribuée aux valets et aux entremetteuses. Pourtant, certains d'entre eux décident tout de même de prendre les choses en main, mais en choisissant une voie qui les éloigne des conventions courtoises. Dans l'ensemble des comédies de notre corpus, suivre le modèle courtois ne permet pas toujours d'aboutir à un dénouement heureux en obtenant la main tant convoitée de la jeune première. De plus, comme nous l'avons vu, l'amour courtois rend les jeunes premiers malheureux, ne parvenant pas à avoir ce qu'ils désirent. Devant faire face à la confusion de ses sentiments, ce type de personnage peut prendre d'autres résolutions et s'affranchir du carcan des règles courtoises. Une double tradition médiévale est alors présente : outre la courtoisie, toute la veine grivoise, qui a fait le plaisir du public de l'époque, et qui s'est illustrée dans différents genres littéraires, transparaît encore dans les discours des personnages de comédies de la Renaissance.

---

[986] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 145.

[987] Les propos d'Alexandra Velissariou sont, à cet égard, intéressants : « Que ce soit dans la nouvelle, le monologue dramatique ou la farce, le personnage de l'amoureux fait l'objet d'une parodie de la tradition courtoise. Son apparent dévouement cache bien souvent un tempérament luxurieux ». Cf. A. VELISSARIOU, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris, Honoré Champion, 2012 (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, 77), p. 452.

Au sein de notre corpus, le passage de la courtoisie à la grivoiserie est manifeste avec Eustache dans *Les Contens*. Même s'il semble aimer sincèrement Geneviefve et si ses intentions sont honorables, il n'a jamais fait preuve de témérité pour obtenir le cœur de la jeune femme. La révélation de Françoise sur le défaut physique caché de Geneviefve est d'ailleurs la fin de son amour pour elle[988]. Rappelons qu'il s'agit d'un mensonge inventé par l'entremetteuse et que le jeune homme ne cherche même pas à le vérifier. Fait-il preuve de naïveté ou saisit-il l'opportunité de se défaire d'un mariage non désiré par la jeune première ?[989] Le doute est possible puisqu'Eustache n'explique pas les raisons de son choix[990]. Il peut d'ailleurs être rapproché du Gentilhomme des *Esbahis* qui, à l'acte II, scène 2, avoue à son cousin qu'il a été auparavant amoureux de la jeune première. Cependant, il dit avoir cessé de l'aimer et avoir cherché du réconfort, depuis qu'il a appris ses fiançailles avec un autre homme[991]. Eustache dans *Les Contens* passe par le même cheminement de pensée et démontre qu'il n'est pas tant affecté par la situation[992]. L'image de l'amoureux dévoué est ainsi brisée lorsqu'il dit vouloir trouver quelqu'un d'autre pour se consoler : « je vay chercher quelque compagnie pour me desennuyer »[993].

Cette autre facette de la personnalité d'Eustache est surtout révélée lors de son entrevue avec Saucisson. Afin de répondre à la générosité du jeune homme, l'escornifleur lui propose une « belle garce »[994]. Eustache semble d'ailleurs avoir des connaissances dans ce domaine et, si des doutes quant à sa naïveté avaient été énoncés, ceux-ci sont désormais levés. Dans cette scène, Eustache ne se montre ni naïf, ni dépourvu d'expérience : « Je voy bien que c'est. Pour nous flater tu nous veux produire quelque reste de chanoines ou quelque lampe de convent »[995]. Le jeune premier a ainsi recours à des expressions imagées pour parler de la femme que le

[988] *Contens*, p. 120, l. 310-313 : « Vrayement, j'en avois bien dans le dos si je n'eusse trouvé ceste bonne femme, laquelle sans y penser m'a descouvert un vice de Geneviefve qui est suffisant pour estaindre toute l'affection que je luy ay jusques icy portée ».
[989] Nous pouvons nous poser la question de la naïveté pour ce personnage qui a des paroles excessives au sujet de son entretien avec l'entremetteuse qu'il compare à « l'ange de Tobie ». Ce côté démesuré peut être perçu comme une preuve de naïveté, en prenant en compte le fait qu'Eustache vient d'être la dupe de Françoise. Cf. *ibid.*, p. 121, l. 320.
[990] Il ne demande d'ailleurs aucun détail sur ce fameux défaut physique à Françoise. Bien au contraire, Eustache coupe court à la conversation et souligne son soulagement d'avoir rencontré l'entremetteuse. Cf. *ibid.*, p. 119, l. 296-297 : « Je suis bien aise et marry tout ensemble d'avoir sceu cela, et vous remercie bien fort ».
[991] *Esbahis*, p. 120, v. 622-626 : « Moy-mesme j'en fusse amoureux ; / Mais depuis qu'elle est fiancée, / L'affection est effacée, / Il fault chercher son avanture / En autre lieu ».
[992] *Contens*, p. 129, l. 446 : « Ma melancolie n'estoit pas grande ».
[993] *Ibid.*, p. 121, l. 324.
[994] *Ibid.*, p. 127, l. 420.
[995] *Ibid.*, p. 127, l. 421-422. Voir aussi, *ibid.*, p. 127, l. 424 : « Ainsi en disent tous ceux de ton mestier ».

maquereau compte lui présenter et qui, selon lui, a déjà été l'amante d'autres hommes, dont les religieux[996].

Ce n'est pas la première fois qu'Eustache a recours à ce type d'expressions. À l'acte II, scène 1, il évoquait par exemple avec son père la relation que Basile et Geneviefve entretenaient : « Je vous laisse à penser s'ils parloient d'enfiler des perles ou d'encherir le pain »[997]. L'expression « enfiler des perles » est intéressante car elle possède un double sens. Dans le domaine de la parole, elle se rapporte à des faits énoncés qui sont vains et frivoles. Antoine Oudin répertorie d'ailleurs l'expression « un enfileur de perles » qui signifie « un grand discoureur »[998]. S'appuyant sur ces idées, Giuseppe Di Stefano les développe en délivrant d'autres pistes : « s'occuper à des niaiseries, ne rien faire (Oudin), faire une besogne invraisemblable, mais également jeu de mots avec acception libre sur enfiler »[999]. Eustache laisse donc son père imaginer comment les entretiens entre Basile et Geneviefve peuvent se dérouler et de quelle teneur ils sont. Cette expression laisse aussi sous-entendre que les deux amants ne se contentaient pas de discourir sur des choses vaines. Bien au contraire, Eustache avance l'idée qu'ils ont déjà été intimes. Le *Dictionnaire érotique* donne une explication à l'expression « enfiler des perles » qui signifie « faire l'amour »[1000]. Même si Eustache ne donne pas plus de précisions sur la relation qui s'est tissée entre les deux amants, il démontre à son père que son futur mariage avec Geneviefve est voué à l'échec car elle s'est déjà donnée à un autre. Pour l'expression « encherir le pain », nous la retrouvons également dans le dictionnaire d'Antoine Oudin avec le sens de « il ne désire que de boire et de manger »[1001]. Giuseppe Di Stefano ajoute d'autres sens pour cette expression : « parler d'encherir le pain, faire des commérages, ne pas parler de rencherir le pain, parler de tout autre chose »[1002]. Eustache

[996] Sur l'expression « lampe de convent », cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 384 : « lampe de couvent : femme débauchée, concubine de moines ». Cf. également, A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 294 : « vieille lampe de convent : vieille putain de moines ». L'expression est présente également dans le dictionnaire de Giuseppe Di Stefano avec les mêmes définitions. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 931 : « (vieille) lampe de couvent : femme débauchée, concubine de moines ».
[997] *Contens*, p. 106, l. 60-61.
[998] A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 184.
[999] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1326.
[1000] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 496. D'autres expressions sont reliées au verbe « enfiler » avec un sens qui est toujours sexuel. Cf. *ibid.*, p. 231 : « enfiler, s'enfiler, enfiler une femme : faire l'acte vénérien ». Cette deuxième expression est présente dans *La Trésorière* lorsque Richard veut venger son maître, victime de la tromperie de son amante. Cf. *Trésorière*, p. 69, v. 1108-1109 : « Je veux comme des becasseaux / Enfiler ceste Tresoriere ».
[1001] A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 180.
[1002] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1251. Ce sens est notamment présent dans la farce du *Couturier et Esopet*. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Couturier et Esopet*, p. 155, v. 45 : « Veu que le pain est enchery ».

suppose donc à nouveau que les entretiens entre Basile et Geneviefve ne sont pas ponctués de choses futiles, mais qu'ils s'adonnent sûrement aux plaisirs de l'amour.

En présence de Françoise, le jeune homme a recours à une expression qui est plus explicitement grivoise : « Vous voulez dire, comme je croy, mais qu'elle ayt senti le masle »[1003]. Ici, Eustache sous-entend clairement que Geneviefve ne serait plus vierge[1004]. À l'acte IV, scène 5, la même allusion est formulée par le biais d'une autre locution : « Je m'en garderay fort bien, puisqu'un autre en a fait ses chous gras »[1005]. De manière synthétique, Giuseppe Di Stefano rappelle les différents sens de cette expression : « en faire son profit, son intéressant, prendre ses aises, s'accommoder bien (Oudin, Cotgr), aussi avec acception ér »[1006]. La connotation érotique est en effet à prendre compte dans cette réplique. À ce moment de la pièce, le jeune homme ne se contente plus de suppositions et refuse donc de se marier[1007].

Dès l'acte II, scène 5, Eustache n'agit donc plus comme un amoureux naïf. Il quitte en effet le statut d'amant courtois pour devenir un amant grivois. Libéré du carcan du mariage, il espère désormais profiter de la vie en acceptant de recevoir une femme chez lui[1008]. S'il ne se montrait pas combattif pour obtenir le cœur de Geneviefve, il est au contraire très déterminé à recevoir Alix, quitte à trouver une ruse pour la cacher[1009]. Même s'il sait qu'elle est mariée, cette donnée lui importe peu, du moment qu'il peut s'adonner aux plaisirs charnels.

Il est intéressant de comparer deux portraits de personnages masculins dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin. Comme nous l'avons vu, l'Advocat tient le rôle de l'amant courtois, fidèle serviteur de son amante. Celui-ci doit à plusieurs reprises confronter ses idéaux à ceux de son cousin, le Gentilhomme. Ce dernier pense en effet que l'Advocat est trop servile avec celle qu'il aime et que suivre les règles de la courtoisie n'est pas source de bonheur[1010]. Il lui propose donc un type d'amour plus léger où il y aurait moins d'engagement et moins de souffrance :

> Mais vous devez aussi penser
> Que, pour mieux vous recompencer
> Du tour qu'a faict ceste cruelle,
> C'est de ne tenir conte d'elle
> Ainsi comme elle fait de vous,

[1003] *Contens*, p. 119, l. 287.
[1004] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 408 : « sentir le masle : forniquer ».
[1005] *Contens*, p. 182, l. 380-381. La même définition est donnée dans le *Dictionnaire érotique* : R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 135 : « faire ses choux gras : forniquer, coïter ».
[1006] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 330. Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 103 : « faire ses choux gras : tirer de l'utilité, tirer un grand profit d'une chose ».
[1007] Les mêmes faits se retrouvent dans *Les Esbahis* lorsque Josse refuse de rester marié à Agnès à cause de ses nombreuses infidélités. Cf. *Esbahis*, p. 210, v. 2322-2326 : « Ha ! tout ceci sur moy redonde, / Car je voy bien que tout le monde / En a faict ses choux gras, et puis, / Pauvre malheureux que je suis, / J'auray leur demourant ».
[1008] *Contens*, p. 128, l. 434 : « Va-t'en donc la querir et l'ameine ceans ».
[1009] *Ibid.*, p. 128, l. 435-436 : « je la cacherois en mon cabinet ».
[1010] *Esbahis*, p. 119, v. 594-599 : « Faut-il que l'amour soit vainqueur / De vostre liberté ? comment ? Ne savez-vous point autrement / Commander à vostre appetit ? / Il vous fault petit à petit / Estaindre ce feu attizé ».

Et faire or-avant comme nous :
Les choisir au jour la journée.[1011]

La notion de « liberté » revient fréquemment dans le discours du Gentilhomme car, pour lui, l'amour courtois est un amour ingrat où l'amant donne bien plus qu'il ne reçoit. Il affirme ainsi avec une certaine fierté qu'il préfère s'adonner à la quête des plaisirs sans s'imposer aucune contrainte : « Quant à moy, je ne me plais pas / De perdre ainsi pour rien mes pas, / Car ce seroit vandre le sault / Cinquante fois plus qu'il ne vault »[1012]. Nous pouvons d'ailleurs le rapprocher du « depucelleur de nourrices » qui déclame un discours prônant la quête des plaisirs[1013]. Ce texte médiéval met en effet en exergue les tribulations d'un homme qui cherche la compagnie des femmes :

Si n'est-il que frapper en coing
Et hanter en maintz divers lieux,
Estre tousjours gent et empoinct,
Et en tout temps estre amoureux.
Ha ! pauvres amans malheureux,
A vous trestous je signifie
Et conclus tousjours pour le mieulx
Qu'il n'est que d'estre en seigneurie.[1014]

Le personnage masculin défend ici l'idée qu'il vaut mieux fuir l'engagement afin de ne pas être malheureux, comme le Gentilhomme l'affirme dans *Les Esbahis*. À l'acte III, scène 2, ce dernier se rend également chez Claude, la maquerelle, car il recherche la compagnie d'une jeune femme[1015]. C'est grâce à elle qu'il fait la rencontre d'Agnès, la femme de Josse, avec qui il va prendre du bon temps.

Nous pouvons aussi penser au comique de situation entre les deux cousins à l'acte IV, scène 6. Tous les deux semblent encore être en désaccord sur leur vision de l'amour et racontent leur rencontre amoureuse respective sans s'écouter[1016]. Il semblerait qu'ils veulent se vanter

[1011] *Ibid.*, p. 119, v. 607-613.
[1012] *Ibid.*, p. 144, v. 1151-1154. Cf. également, *ibid.*, p. 150-151, v. 1300-1304 : « Voyla, quand je suis amoureux, / J'en passe incontinent l'envie, / Sans martirer longtemps ma vie / De passions et de langueurs / Et de mille amoureaux vainqueurs ». Comme nous le verrons, ce type de réflexion est défendu également par les valets : cf. *infra*, p. 197-200.
[1013] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. 6, *Sermon joyeux d'un depucelleur de nourrices*, p. 199-208.
[1014] *Ibid.*, p. 200.
[1015] *Esbahis*, p. 146, v. 1215-1219 : « Mais da, Claude, venons au point : / De cela tu n'en parles point. / As-tu quelque chose de mise ? / L'assignation est remise / A ce jourdhuy ; et bien, après ? ».
[1016] Barbara C. Bowen relève que cette « conversation parallèle » où les deux personnages parlent chacun de leur amour sans écouter l'autre est typique de la farce. Cf. B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 110. Le valet Julien tourne en ridicule ce discours cacophonique. Cf. *Esbahis*, p. 187, v. 1945-1952 : « C'est la coustume d'un amant, / Jamais ne parler que de soy. / Si l'un d'eux est en grand esmoy, / L'autre n'endure moins de peine. / L'un parle de sa Madaleine, / L'autre de sa nouvelle amie, / Et Dieu sçait qui a plus d'envie / De raconter son adventure ».

chacun de leur côté[1017]. À première vue, l'Advocat reste dans une forme de sensibilité, évoquant sa rencontre avec Madalêne alors que le Gentilhomme est plutôt dans une forme de sensualité, en mettant en avant les prouesses sexuelles de son amante[1018]. Ainsi, le lyrisme propre à l'amour courtois est confronté au plaisir charnel et la distinction entre les personnages paraît claire. En écoutant de plus près les paroles de l'Advocat, nous pouvons pourtant voir que son discours est teinté d'une forme de sensualité. Son cousin désire savoir s'il est pleinement satisfait et son interlocuteur est affirmatif. L'Advocat se plaît alors à raconter l'entrevue avec son amante en ne lésinant pas sur les détails, étant donné que sa tirade s'étend sur une cinquantaine de vers[1019]. Même s'il souligne à nouveau la beauté de Madalêne, il est tout de même question de « jouissance » à deux reprises[1020]. Le jeune premier espérait que cette entrevue se déroule d'une certaine manière. Il explique alors qu'il n'a pas pu s'empêcher de succomber à son désir : « Assez chaud en telle conqueste, / Je commence à lever la teste ; / Et voyant la fortune à poinct, / Gaillard je me mets en pourpoinct »[1021]. Le terme « gaillard » indique que l'Advocat a été audacieux et le « pourpoinct » montre qu'il s'est déshabillé en voyant son amante. Ce vêtement se retrouve par exemple dans les farces médiévales, en particulier dans un contexte grivois. Dans la farce du *Gentilhomme et Naudet*, le Gentilhomme décide par exemple de se mettre en pourpoint afin de pouvoir s'adonner aux plaisirs de l'amour : « A ! ma plaisante vignette, / Pendant que Naudet n'y est point, / Je m'en vois mettre en beau pourpoint / Affin que mieulx nous esbatons »[1022]. Il s'agit donc d'un indice de mise en scène qui induit la relation sexuelle. Dans *Les Esbahis*, l'Advocat met en effet tout en œuvre pour consommer le mariage avant l'heure : « Je vous l'embrasse et vous la jette / Dessus un bout de la couchette, / Elle se deffend, je poursuys »[1023]. Nous comprenons aisément que le jeune premier a obtenu ce qu'il désirait. Il est surprenant de le voir agir avec une telle fougue, alors qu'il avait mis en avant ses sentiments courtois dans les autres scènes.

[1017] Nous pensons notamment aux propos de Robert Muchembled sur ce type de discours prononcé par des personnages masculins. Cf. R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e^ siècle à nos jours*, p. 84 : « L'attitude attendue des mâles est d'agir comme des chasseurs de femmes, en se vantant publiquement de leurs bonnes fortunes, à la taverne ou ailleurs ».
[1018] *Esbahis*, p. 186, v. 1930-1933 : « La garse en poinct, / Un traquenart qu'il ne fault point / Picquer trois fois pour faire aller : / Elle fait mille sauts en l'air ». Comme nous l'avons vu, l'équitation est souvent assimilée à la sexualité. Cf. également, *ibid.*, p. 187, v. 1937-1939 : « Cousin, c'est par Dieu la plus belle, / Et qui entend mieux le mestier / Que femme qui soit au quartier ».
[1019] *Ibid.*, p. 189-191, v. 1973-2021.
[1020] *Ibid.*, p. 189, v. 1975 et v. 1984.
[1021] *Ibid.*, p. 190, v. 1990-1993.
[1022] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Gentilhomme et Naudet*, p. 275, v. 73-76.
[1023] *Esbahis*, p. 190, v. 2008-2010.

Les mêmes faits sont remarquables dans *Les Escoliers* avec Sobrin. Madeleine Kern souligne la différence entre les discours de ce personnage qui se comportait de manière courtoise et le récit de sa rencontre amoureuse :

> En l'occurrence, le discours du jeune amoureux se détourne de la langueur et des accents pathétiques de la complainte amoureuse traditionnelle. Il subit un décalage stylistique, étant rabaissé vers le purement matériel par des images d'actions corporelles qui évoquent concrètement l'entreprise séductrice.[1024]

À l'acte I, scène 4, même si Sobrin ressemble à un amant courtois en se soumettant au dieu Amour, certains aspects de son monologue révèlent son désir pour la jeune femme :

> Mais est-il chose plus heureuse,
> Que de tenir son amoureuse,
> Taster le tetin, la baiser,
> (…)
> J'ayme trop mieux succer le bâme
> Des douces lèvres de madame.[1025]

Tout ce qui a trait au corps comme le « tetin » et les « lèvres » montre la sensualité de Sobrin. Le « tetin » est très représenté à la fois dans la littérature amoureuse, mais également avec une volonté licencieuse, comme l'attestent les différents blasons de Clément Marot. C'est un attribut qui est souvent mis en valeur et qui connote la sensualité féminine. Les personnages masculins l'évoquent donc régulièrement lorsqu'ils exaltent la beauté d'une femme. Dans le *Sermon joyeux d'un depucelleur de nourrices*, il est par exemple question d'un « tetin dur comme un fourmage »[1026]. La grivoiserie est ici explicite puisque le « tetin » est comparé à de la nourriture. L'adjectif « dur » montre également que le personnage a dû le toucher, ou du moins le voir, pour pouvoir le considérer comme tel. Cette partie du corps permet donc de mettre en éveil différents sens. La vue est souvent utilisée dans ce cas, comme le signale le Meunier dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier* : « Vos tetins ausy blans que lin / Furent garsonnés sur le blé »[1027]. Il s'adresse ici à la femme d'un des Gentilshommes et la complimente afin de la séduire.

Nous pouvons comparer les discours de Sobrin et de l'Advocat des *Esbahis* après avoir passé du temps avec leur amante. Le même plaisir de conter se retrouve dans la comédie de Perrin. À l'acte IV, scène 6, Sobrin va à la rencontre de son valet et lui explique comment l'entrevue avec Grassette s'est déroulée. Rappelons que le jeune homme a plusieurs identités : il se déguise en villageois afin de duper Marin, le père de Grassette, mais il se fait passer

[1024] M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 251.
[1025] *Escoliers*, p. 170.
[1026] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. 6, *Sermon joyeux d'un depucelleur de nourrices*, p. 201.
[1027] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier, à six personnages)*, p. 381, v. 593.

également pour Corbon auprès de la jeune première[1028]. Celle-ci pense alors retrouver l'élu de son cœur dans la cave. Sobrin raconte à Finet comment il a joué son personnage et comment il s'est comporté avec elle :

> Lors parlant peu à basse voix,
> Premier je me joue à ses doigts,
> Puis aux tetins, puis je l'embrasse,
> Je cole à la sienne ma face :
> Bref à ma chaude affection
> A tant compleu l'occasion
> Qu'onc amoureux, comme je pense,
> Ne receut telle recompense.[1029]

Tout le désir que Sobrin ressent pour Grassette transparaît à travers ses gestes. Il est question en effet de baiser, mais le substantif « tetins » est encore présent. Même si la « recompense » peut faire penser à celle que l'amant courtois reçoit en gage d'amour, l'hypothèse qu'une relation charnelle se soit produite est plausible. Dans tous les cas, le discours du jeune premier relève davantage de la grivoiserie. *In fine*, il ne s'est pas attardé dans des effusions amoureuses en préférant faire preuve d'audace. L'adjectif « gaillard » peut donc être attribué à Sobrin par rapport aux actions qu'il ose entreprendre.

Dans notre corpus, les jeunes premiers ne tiennent pas toujours le rôle d'amant courtois. Comme nous venons de le voir, ils ponctuent parfois leurs discours de termes licencieux. Mais il est possible qu'ils se comportent aussi comme des amants grivois, se laissant mener par leurs désirs. La passion et la frustration sont si fortes pour certains d'entre eux qu'ils abandonnent les préceptes de patience et de respect propres à l'amour courtois[1030]. Apparaît alors un motif souvent mis en œuvre en littérature : le viol[1031]. Rattaché d'une manière ou d'une autre à la séduction, le viol peut être à la fois la cause et la conséquence de cet acte. En attestent les nombreuses tentatives de séduction décrites dans les *Métamorphoses* d'Ovide qui résultent souvent d'un viol. Froma Zeitlin rappelle que plus de cinquante viols constituent la majorité

[1028] Ce jeu de scène propre à la ruse est davantage étudié dans notre partie III : cf. *infra*, p. 493-495.
[1029] *Escoliers*, p. 184.
[1030] Madeleine Kern rappelle que les sentiments sincères des jeunes premiers ne sont pas remis en question malgré leurs agissements. Il s'agit d'un double comportement qui est ambigu. Cf. M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 250 : « Malgré cette apparente promptitude à la violence, les jeunes premiers affirment tous ouvertement aimer leur belle ». Il est possible de trouver des explications à ce comportement d'un point de vue médico-philosophique dès la Renaissance. À ce sujet, cf. D. BEECHER, « L'Amour et le Corps : les maladies érotiques et la pathologie à la Renaissance », *Le Corps à la Renaissance*, dir. J. CEARD, M.-M. FONTAINE et J.-Cl. MARGOLIN, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 423-434. Voir aussi dans une perspective historique, l'étude sur la mélancolie érotique de Patrick Dandrey : P. DANDREY, *Sganarelle et la médecine ou de la mélancolie érotique*, Paris, Klincksieck, 1998, surtout p. 511-529.
[1031] Sur le viol en littérature, l'ouvrage général de Georges Vigarello apporte de nombreux éclairages sur son évolution au fil des siècles. Cf. G. VIGARELLO, *Histoire du viol XVI^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Seuil, 2000 (*Points Histoire*, 270).

des ébats amoureux dans cette œuvre[1032]. Nous retrouvons également ce motif dans les comédies antiques, ainsi que dans la littérature médiévale[1033]. Pensons par exemple aux analyses du viol d'Hersent dans le *Roman de Renart* par le personnage éponyme[1034]. Comme nous l'avons vu, les fabliaux mettent parfois en scène des religieux qui profitent de la naïveté d'une jeune femme pour assouvir leurs désirs en la prenant de force[1035].

Les mêmes motifs sont repris dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*, mais les assaillants ne sont pas forcément des hommes d'Église[1036]. La nouvelle 17 relate par exemple comment un maître de maison ne parvient pas à résister aux charmes de sa chambrière[1037]. Il commence par lui avouer sa passion, mais il n'obtient pas véritablement de réponse en retour[1038]. Impatient, il décide d'assouvir son désir et il profite de ce que la jeune femme soit seule à la cuisine pendant que son épouse dort[1039]. Le récit insiste donc sur l'incapacité du personnage masculin à se maîtriser : « Monseigneur, qui la voit effraiée, sans plus parler luy baille ung fier assault, et tant fist en u d'heure qu'il avoit la place emportée s'il n'eust esté content de parlamenter »[1040]. Mais le narrateur explique également comment la chambrière va réussir à retourner la situation en sa faveur. Elle parvient en effet à le dénoncer à sa maîtresse qui lui assure un mariage pour sauver son honneur. Dans la nouvelle 24, nous retrouvons aussi la ruse d'une femme qui tente d'échapper à l'ardeur d'un homme[1041]. Il est question à nouveau d'un seigneur, mais qui est attiré cette fois-ci par une villageoise. Néanmoins, elle repousse ses avances car elle tient à préserver son honneur. Le seigneur n'accepte pas sa réponse et il met tout en œuvre pour se retrouver seul avec elle afin d'obtenir ce qu'il désire : « Et, sans plus dire, la trousse et prend entre ses braz, et dessus ung peu d'herbe mise en tas qu'elle avoit assemblé, souvyne la coucha

[1032] F. ZEITLIN, « Configurations of Rape in Greek Myth », *Rape*, dir. S. TOMASELLI et R. PORTER, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 122-151.
[1033] Nous renvoyons à l'étude complète de Dietmar Rieger qui s'attache à montrer l'importance de ce motif, notamment dans le romanesque. Cf. D. RIEGER, « Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme et réalité courtoises », *Chanter et dire. Études sur la littérature du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1997 (*Champion-Varia*, 12), p. 111-154.
[1034] À ce sujet, cf. K. VARTY et D. BUSCHINGER, « Le viol dans l'Ysengrimus, les branches II-Va et la branche I du "Roman de Renart" et dans le "Reinhart Fuchs" d'Heinrich der Glîchezâre », *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, dir. D. BUSCHINGER et A. CREPIN, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, p. 411-424.
[1035] Nous pensons par exemple à *Frère Denise* et à *Aloul*. Cf. *Nouveau recueil complet des fabliaux*, t. 6, *Frère Denise*, p. 15-23 ; *ibid.*, t. 3, *Aloul*, p. 20-44. Dans cette partie, nous avons développé la manière dont les religieux sont dépeints dans les œuvres du point de vue de leur recherche du plaisir : cf. *supra*, p. 78-100.
[1036] Le viol est également repris dans la littérature narrative au XVI^e^ siècle à l'image de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, notamment les nouvelles 2, 4, 5, 44 et 46. Cf. Marguerite DE NAVARRE, *Heptaméron*, éd. R. SALMINEN, Genève, Droz, 1999 (*Textes littéraires français*, 516).
[1037] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XVII, p. 115-119.
[1038] *Ibid.*, p. 115-116.
[1039] *Ibid.*, p. 117, l. 71-73 : « Dit aussy en soy mesmes : "Quelque refus que de la bouche elle m'ayt fait, si en cheviray je bien si je la puis a graux tenir"».
[1040] *Ibid.*, p. 117-118, l. 84-87.
[1041] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XXIV, p. 154-158.

et fort et roidde, et vistement faisoit ses preparatives d'accomplir le desir qu'il avoit de pieça »[1042]. Comme dans la nouvelle 17, la jeune femme fait croire à son ravisseur qu'elle est finalement consentante et lui propose de l'aider à se dévêtir. Pendant ce temps, elle en profite pour s'enfuir et abandonne le seigneur. Ridiculisé, il finit par lui pardonner et l'aide même à se marier.

Il est frappant de voir que certains personnages pensent que forcer leur « amante » est une technique de séduction à envisager[1043]. Dans le fabliau *Auberée*, l'entremetteuse éponyme conseille par exemple au jeune homme de s'introduire dans la chambre de sa bien-aimée[1044]. Celui-ci craint d'essuyer son refus et ne sait pas comment il doit agir. Auberée lui propose alors de se glisser dans son lit au milieu de la nuit en toute impunité. Selon elle, c'est par ce biais que le jeune homme parviendra à la convaincre de devenir son amante :

> Je te conseilleré a droit,
> Fet la vieille : va, si te couche,
> Et se point vers toi se corouche
> Et ele crie, et tu deus tans !
> Lieve la robe, si entre ens !
> Si tost com el te sentira,
> Autrement la besoigne ira :
> Meintenant la verras tesir,
> S'en porras fere ton plesir ![1045]

Les conseils sont explicites et il n'y a aucun doute à avoir sur le type d'approche proposé par l'entremetteuse : il s'agit bien d'un viol. Auberée est en effet persuadée que la jeune femme finira par être consentante, soit parce qu'elle craindra que d'autres connaissent son déshonneur, soit parce que c'est ce qu'elle souhaite secrètement. Les propos de Corinne Pierreville sont, à cet égard, intéressants : « Ce discours cynique, attendu dans la bouche d'une vieille maquerelle, faisait peut-être sourire l'auditoire médiéval qui appréciait ses piques misogynes. Il n'en reste pas moins choquant pour le lecteur moderne »[1046]. Cette vision du consentement de la femme est pour le moins déconcertante.

Dans *Les Contens*, Antoine, le valet de Basile, propose également à son maître de consommer le mariage avant l'heure afin d'être assuré d'obtenir au moins quelque chose : « Si la chose est ainsi que vous dites, il n'y auroit meilleur remede pour vous mettre en repos que

---

[1042] *Ibid.*, p. 156-157, l. 93-98.
[1043] Sur cette thématique, l'article de Dolores Jimenez apporte des éclairages. Cf. D. JIMENEZ, « Dans un univers de violence(s), la séduction de la souffrance au XVI^e^ siècle », *El arte de la seducción en el mundo románico y renancentista, Actas del Colloqui "La seduccion en la litteratura francesa"*, dir. E. REAL RAMOS, Valencia, Universitat de Valencia, 1995, p. 145-152.
[1044] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Auberée*, p. 296-312.
[1045] *Ibid.*, p. 305, v. 354-362.
[1046] C. PIERREVILLE, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », *Entremetteurs et entremetteuses dans le théâtre de l'Antiquité à nos jours*, dir. C. PIERREVILLE, Lyon, C.E.D.I.C, vol. 28, 2007, p. 119-130, ici p. 125-126.

de trouver moyen de consommer le mariage avec Geneviefve, prenant gentilement un pain sur la fournée. Pour le moins auriez-vous tousjours cela sur et-tant-moins »[1047]. Basile rétorque alors qu'il n'est pas assuré du consentement de sa bien-aimée. Antoine lui rappelle que rien ne l'oblige à lui en faire part et qu'il vaut mieux la surprendre en agissant de son côté[1048]. Il va même plus loin dans un monologue à l'acte III, scène 6 en affirmant que certaines femmes feignent de ne pas donner leur accord, alors qu'elles sont en réalité consentantes :

> Je suis seur qu'elle ne sera point si farouche qu'elle ne permette bien qu'on la baise et qu'on luy face quelque autre chose, bien qu'au commencement elle face semblant d'y resister. Car une fille ne veut jamais accorder de parolle ce qu'elle laisse prendre de fait, et est bien aise d'estre ravie.[1049]

L'idée que les jeunes femmes aiment prendre du plaisir, quitte à perdre leur honneur, est une thématique courante au Moyen Âge. Les comédies humanistes perpétuent ainsi ce qui était déjà défendu dans les textes médiévaux. La scène de séduction dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier* constitue un bon point de comparaison[1050]. Après avoir découvert que les deux Gentilshommes voulaient faire de sa femme leur amante, le Meunier décide de se venger[1051]. Un comique de situation apparaît alors puisque les Gentilshommes pensent ne pas être inquiétés par le mari en se cachant dans le poulailler. Sans le savoir, ils tombent pourtant dans le piège du Meunier. Pendant ce temps, ce dernier met à exécution sa vengeance en invitant leurs femmes. S'ensuivent des scènes de séduction où le Meunier se montre très familier avec elles : les propos qu'il tient, ainsi que ses gestes, embarrassent à la fois ses convives, mais également les maris qui ne peuvent pas intervenir. Le Meunier fait état en effet de son envie d'embrasser les jeunes femmes, même s'il essuie un refus de la première[1052]. Le texte indique pourtant de manière implicite qu'il obtiendra ce qu'il désirait en la poussant dans ses retranchements.

Lorsque la deuxième Damoiselle arrive chez le Meunier, nous assistons au même jeu de scène. Elle rappelle également qu'elle a déjà repoussé les avances de son hôte par le passé[1053], mais elle finit par accepter de prendre du plaisir avec lui. Même si les actions se déroulent hors scène, le côté insistant du Meunier peut être troublant car il va toujours à l'encontre des

---

[1047] *Contens*, p. 88-89, l. 272-275.
[1048] *Ibid.*, p. 89, l. 280-281 : « Ouy bien, si vous luy demandiez ouvertement. Mais il faut faire sans dire ».
[1049] *Ibid.*, p. 146, l. 151-155.
[1050] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier, à six personnages)*, p. 331-394.
[1051] Nous étudions à nouveau cette farce dans notre partie III avec la mise en scène d'un stratagème propre à la farce : le « trompeur trompé » : cf. *infra*, p. 458.
[1052] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier, à six personnages)*, p. 374, v. 522-527.
[1053] *Ibid.*, p. 381, v. 595-596 : « Mon corps fust par vous acolé, / Mais je ne vous lesay pas faire ».

premières envies des deux femmes[1054]. Les personnages masculins écoutent leurs désirs et projettent leurs envies sur celles de leurs futures partenaires. Loin d'être condamnées, les relations charnelles hors mariage continuent à être mises en scène au théâtre. D'un point de vue sociologique, Robert Muchembled apporte quelques éclairages : « Bien que la sexualité hors mariage soit théoriquement un péché, elle est en réalité considérée comme un divertissement par les "adolescents" mâles, car "il faut bien que jeunesse se passe" »[1055]. Comme nous l'avons vu dans les comédies de notre corpus, les jeunes premiers sont toujours animés d'un désir qu'ils ont parfois du mal à contrôler[1056]. Le consentement des jeunes premières fait donc l'objet d'un débat dans ces pièces. Prendre de force une jeune femme peut être vu comme une forme de séduction, voire une stratégie matrimoniale, comme pouvait l'être l'enlèvement[1057].

Au sein de notre corpus, certains dramaturges le mettent clairement en scène, alors que d'autres l'évoquent de manière implicite[1058]. Dans tous les cas, la récurrence du viol dans nos pièces nous pousse à nous interroger sur les réelles modalités de la « recherche du plaisir » de la part des jeunes premiers[1059]. Rappelons par exemple qu'Euvertre et Filadelfe dans *Les Corrivaus* finissent par vouloir enlever celle dont ils sont épris, s'ils ne peuvent l'épouser[1060].

[1054] Notons tout de même que l'attitude des deux femmes peut paraître ambiguë. Même si elles repoussent les avances du Meunier, elles finissent par les accepter. Le dramaturge ne donne pas plus de précisions à ce sujet et il est difficile de savoir si elles ont été forcées ou si elles ont été consentantes.

[1055] R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, p. 84.

[1056] M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 252 : « l'amour que ressent le jeune homme exige une satisfaction instantanée (…). Or, le désir semble emporter le séducteur au point d'oublier tout autour de lui. L'impatience des jeunes premiers de comédie d'assouvir leur désir l'emporte toujours sur la patience, l'amour étant associé au plaisir des sens ».

[1057] Cf. M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 248 : « Nous considérons le viol dans la comédie comme faisant partie des procédés de la séduction. De fait, il constitue un cas spécial de la séduction-type de la comédie, la *séduction* dite *dolosive*. Celle-ci permet à l'amoureux de réclamer la séduite en mariage et de tromper ainsi l'autorité parentale. Elle s'opère moyennant une ruse, le plus souvent un déguisement, ce qui permet au séducteur de pénétrer dans la maison familiale où est étroitement gardée la jeune fille et la séduire ». À ce sujet, Danielle Haase-Dubosc conçoit ce type de séduction comme « autant une réalité sociale qu'un *topos* de la littérature de l'époque ». Cf. D. HAASE-DUBOSC, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999 (*Bibliothèque Albin Michel, Histoire*), p. 150. Cf. également, A. FARGE, C. DAUPHIN, *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, introduction, p. 7-19.

[1058] Cf. S. GAUDILLAT CAUTELA, « Le corps des femmes dans la qualification du "viol" au XVI^e siècle, *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, santé, sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, dir. C. MC CLIVE et N. PELLEGRIN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010 (*L'école du genre*), p. 249-276, ici p. 267 : « Si l'acte condamné est bien une violence sexuelle faite à une femme, rares sont les textes étudiés offrant pour le XVI^e siècle une description de l'acte sexuel violent, celui-ci étant le plus souvent rapidement évoqué ou simplement suggéré ».

[1059] Nous pouvons nous appuyer sur les propos de Madeleine Kern : M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 261-262 : « Les exemples de séduction forcée et de séduction ambiguë dans les pièces étudiées contribuent à une reconsidération des rapports entre les sexes à la Renaissance française ».

[1060] L'enlèvement peut être vu comme une forme de viol. À ce sujet, Kathryn Gravdal affirme qu'au XII^e siècle, le sens du mot « rap » ou « rat » désigne « l'enlèvement par séduction ou par force dans le but de violer ». Cf. K. GRAVDAL *Ravishing Maidens : Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 4. Cf. également, J. GAUDEMET, *Le mariage en Occident*, p. 124 : « Malgré les

Il s'agit d'une décision excessive, mais qui démontre également de quoi les jeunes premiers sont capables. Cette « détermination » transparaît souvent dans leurs discours, comme le rappelle Madeleine Kern : « De plus, la détermination des jeunes hommes de passer à la violence le cas échéant et leur insouciance à l'égard d'éventuelles conséquences juridiques de leur acte constituent un trait permanent de leur caractère »[1061]. Dans *Les Néapolitaines,* Camille pense tellement à son entrevue avec Virginie, qu'il en oublie les conséquences[1062]. Le comportement des jeunes premiers de notre corpus est donc ambigu : alors qu'ils défendaient la sincérité de leurs intentions, ils mettent tout en œuvre pour se retrouver seuls avec leur amante.

Visent-ils pour autant la « jouissance » ? À l'acte III, scène 3, l'Advocat dans *Les Esbahis* envisage les plaisirs qu'il pourra obtenir avec son amante et évoque la « contrainte » : « Non, non, car je m'asseure bien / Que, si je puis entrer dedans, / Il y aura du passetemps, / Ou par amour, ou par contrainte »[1063]. Alors qu'il se présentait comme un amant courtois dans ses précédents discours, il semblerait qu'il ne soit plus prêt à respecter les volontés de sa dame, s'il n'obtient pas satisfaction de sa part. Ses bonnes intentions pouvaient d'ailleurs être remises en question dès l'acte II, scène 2, lorsque le jeune homme se présentait davantage comme un « ravisseur » : « S'il ne tient que de la ravir, / Je hasarderay mon honneur »[1064]. De plus, à l'acte IV, scène 6, l'Advocat se vante auprès de son cousin d'avoir connu « la premiere jouissance » en ayant passé un moment seul à seule avec Madalêne[1065]. Il se plaît alors à expliquer comment l'entrevue s'est déroulée et précise qu'il s'est déshabillé avec beaucoup de hâte. Il avoue même l'avoir poussée à oublier ses premières craintes afin de satisfaire son désir.

Le même type de récit est présent dans *Les Escoliers* quand Sobrin raconte la teneur de son entretien avec Grassette[1066]. Le jeune homme n'avait pas fait preuve d'honnêteté au début, en ayant caché son identité et en ayant fait croire à son amante qu'il s'agissait de Corbon. Il se

interdictions de l'Église, le rapt reste fréquent. Acte de violence, il marque souvent le début d'une vie conjugale ». Nous ne développons pas davantage cette idée puisqu'elle est peu présente dans la pièce de Jean de La Taille.

[1061] M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 250. Cf. également, D. STONE JR., « Anatomy of a Moral : Seduction in Sixteenth-Century French Comedy », *Essays in early french literature presented to Barbara M. Craig*, dir. N. J. LACY et J. C. NASH, York, South Carolina, French Literature Publications Company, 1982, p. 147-159, ici p. 148 : « Each lover employs an unequivocal vocabulary. One confesses to a willingness to use force if necessary ; the others, with such words as "allegeance" and "jouys", suggest that their concerns are of a purely physical nature. Moreover, since Sobrin, like Camille, knows that his love is not requited, the adventure he contemplates would seen to merit the term seduction ».

[1062] *Néapolitaines*, p. 65, l. 1860-1861 : « Advienne de moy ce que le destin en a resolu ! j'en suis là determiné ».

[1063] *Esbahis*, p. 152, v. 1336-1339.

[1064] *Ibid.*, p. 124, v. 718-719.

[1065] *Ibid.*, p. 186, v. 1929.

[1066] *Escoliers*, p. 184.

justifie en invoquant les différents refus de la jeune femme et explique alors qu'il souhaitait lui prouver son amour et, par la même occasion, la non-réciprocité des sentiments de son rival. Après avoir révélé son identité, il laisse finalement Grassette choisir et obtient son consentement. Nous comprenons que le mariage a été également consommé avant l'heure mais que les deux amants semblent s'aimer sincèrement. Cette entrevue a en effet conforté Sobrin dans sa décision d'épouser Grassette[1067]. Quant aux *Esbahis*, aucun doute n'est formulé sur l'acte charnel en lui-même. L'union a bien été consommée puisque Gerard, le père de Madalêne, raconte ce qu'il a vu à travers le trou de la serrure[1068]. L'acte de l'Advocat est-il perçu négativement par les autres personnages ? Certes, après avoir vu son amant, la jeune première est en proie à un grand tourment. Se confiant à la lavandière, elle explique que ses craintes portent davantage sur la réaction de son père, plutôt que sur le comportement du jeune homme. Madalêne le considère encore comme un amant courtois en étant persuadée qu'il continuera de l'aimer[1069]. Il est vrai que l'Advocat ne se détourne pas d'elle et désire toujours l'épouser.

Si, dans *Les Esbahis*, la nature de la relation entre les deux amants est peu développée, de nombreux personnages ne cessent de s'interroger dans *Les Contens*. Depuis l'entrevue de Geneviefve et de Basile, des allusions laissent sous-entendre que le mariage a déjà été consommé. À l'acte III, scène 9, Antoine demande par exemple à son maître s'il a obtenu ce qu'il voulait de son amante. Basile répond alors de manière implicite : « Sans point de faute, nous avons vuidé les poins principaux et les plus facheux, et estois prest de rentrer en lice lorsque j'ay ouï quelcun fourgonner à la serrure »[1070]. Il explique pourtant qu'il lui a forcé la main : « Mais je te puis dire que tout ce que j'en ay eu a esté plus de force que de son bon gré »[1071]. Peut-on affirmer que les deux amants ont eu une relation charnelle ? C'est l'avis défendu par Louyse, persuadée qu'un homme a bel et bien ravi l'honneur de sa fille. Elle peut

[1067] *Ibid.*, p. 184 : « En ce poinct ma doulce parole / Si bien ma mignonne console, / Que je l'estime desormais / Estre ma femme pour jamais ».
[1068] *Esbahis*, p. 167-168, v. 1593-1605 : « Je regardois par une fente / Qui est à l'huys de ma chambrette, / Où je l'ay veu sur la couchette / Avec ma fille Madalêne. / Mais je sçay bien qu'il prenoit peine, / D'une aussi gentille façon / Que pourroit un jeune garçon / Qui seroit en pareil affaire. / Vrayment il en pourra bien faire / Davantage cy en après, / Veu qu'encore qu'il soit tout près / Des nopces, il ne peult attendre / Sans sur la fournée entreprendre ». Gerard pense qu'il s'agit de Josse, celui qui est promis à sa fille, étant donné que l'Advocat portait ses habits. Enfin, l'expression « sur la fournée entreprendre » assimile la sexualité à la nourriture, ce qui est encore commun dans les pièces de notre corpus, comme nous le démontrons dans cette partie.
[1069] *Ibid.*, p. 184, v. 1891-1897 : « Si Monsieur / Le sçavoit, je m'asseure bien / Qu'il n'espargneroit point son bien, / Son corps, sa vie et son honneur / Pour moy : car il est de tel cueur / Que plustost il vouldroit mourir / Que ne pouvoir me secourir ».
[1070] *Contens*, p. 158, l. 346-348. Sur l'expression « rentrer en lice », cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 392 : « faire des exploits en amour ».
[1071] *Ibid.*, p. 158, l. 348-349.

en être sûre puisqu'elle les a observés par le trou de la serrure[1072]. C'est pour cette raison qu'elle fait des reproches à Girard, pensant que le ravisseur est Eustache : « Comment ! Est-ce fait en homme de bien que de venir en plain jour ravir l'honneur de ma fille ? »[1073]. Rodomont évoque également l'acte sexuel entre Basile et Geneviefve comme une raison de son refus de l'épouser : « Mais depuis que j'ay descouvert qu'un autre estoit le mieux venu en son endroit et qu'elle avoit laissé aller le chat au fourmage, je ne suis pas deliberé de m'en rompre jamais la teste »[1074]. L'expression « laisser aller le chat au fourmage » associe la sexualité à la nourriture. Nous la retrouvons d'ailleurs à plusieurs reprises dans le *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques* avec toujours une connotation grivoise[1075]. Ici, les personnages des comédies humanistes utilisent cette locution pour signifier qu'ils ne veulent plus obtenir la main de la jeune femme, dès lors qu'elle a perdu sa virginité.

Outre les réactions des autres personnages, celles de Basile révèlent ses réelles intentions. Même si ses discours ne cessent de démontrer sa volonté d'épouser Geneviefve, ils révèlent également son intérêt pour le plaisir charnel. À l'acte II, scène 7, il répond en effet à Françoise : « Je ne me plains de rien, Dieu mercy, mais je suis en une perpetuele crainte que l'on ne me face torcher la bouche avant que d'avoir disné »[1076]. L'expression « se torcher la bouche » traduit la frustration d'un personnage qui ne peut pas obtenir quelque chose[1077]. Madeleine Kern attribue un autre sens à cette expression en affirmant que le mot « disné » l'inscrit dans la grivoiserie :

> Dans ce contexte, la locution populaire recèle un contenu à caractère sexuel évident, le participe « disné » étant une métaphore pour la consommation du mariage désirée par le séducteur. De tels indices textuels font surgir une image ambivalente d'un séducteur en contradiction perpétuelle entre le paraître, ses aspirations d'amant courtois, et l'être qui est présenté par sa convoitise essentiellement charnelle.[1078]

[1072] *Ibid.*, p. 150, l. 216-220 : « J'avois peur que les larrons fussent entrez en ma salle, et pour m'en esclarcir, avant que d'y entrer je me suis mise à regarder par le trou de la serrure de l'huis. Mais je n'y ay veu qu'un larron qui voloit l'honneur de ma fille et le mien ».

[1073] *Ibid.*, p. 174, l. 225-226.

[1074] *Ibid.*, p. 209, l. 341-344. Voir aussi, *ibid.*, p. 210, l. 361-363 : « Je l'ay veu tout maintenant parler à vostre fille, et ay entendu d'eux que le mariage avoit esté consommé ceste aprèsdisnée ». Sur l'expression « laisser aller le chat au fromage », cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 122 : « ne pas être attentif, prudent, dit notamment d'une jeune fille et de sa vertu, d'où s'abandonner, accorder ses faveurs ou comme l'on dit, fêter Pâques avant les Rameaux, ou bien emprunter un pain sur la fournée ».

[1075] Cf. par exemple, *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques*, t. III, p. 224 ; t. 12, p. 311, v. 55.

[1076] *Contens*, p. 132, l. 502-504.

[1077] Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 194 : « torcher sa bouche de : être privé, ne jamais entrer en possession de ». L'expression extraite des *Contens* est d'ailleurs répertoriée dans l'ouvrage d'Edmond Huguet. Cf. E. HUGUET, *Le langage figuré au XVI^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1933 (*Études de philologie française*), p. 229.

[1078] M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 255.

Les termes qui appartiennent au domaine de la nourriture ont en effet une connotation sexuelle. Basile souhaite ainsi rencontrer Geneviefve au plus vite afin de devancer ses rivaux et contraindre Louyse à accepter cette union. Sans doute pense-t-il déjà à la manière dont leur entretien pourrait se dérouler. Peu importent les moyens utilisés, le jeune homme est déterminé à parvenir à ses fins. Son acte peut-il encore être vu comme honorable ? C'est le questionnement que Pierre Voltz propose dans son analyse de la pièce :

> Le jeune premier, Basile, qui fait les discours les plus nobles sur la pureté de ses intentions, profite pourtant de la première occasion pour déshonorer Geneviefve, sans qu'on sache clairement s'il veut par là contraindre la mère à accepter son mariage, ou se dépêcher de profiter de la fille avant qu'on la marie à un autre.[1079]

Basile se justifie ainsi auprès de Louyse afin d'obtenir son pardon et son accord pour le mariage[1080]. Le jeune homme fait donc preuve de sincérité puisqu'il n'a cessé de montrer sa volonté d'épouser Geneviefve, même si son désir a été assouvi[1081].

La réflexion autour de la séduction est très présente dans *Les Néapolitaines* où le viol est mis en scène de manière explicite. Cet acte est commis par Camille, qui met tout en œuvre pour se retrouver seul avec celle qu'il semble tant aimer. La scène en tant que telle n'est pas représentée mais elle est racontée par Corneille, la chambrière de Virginie. Dans son récit, elle explique comment Virginie a été violée par Camille : « O Dieu ! O Dieu ! Qui eust jamais cuidé qu'un gentilhomme eust fait un si lasche tour, de ravir ainsi l'honneur d'une fille de maison, de forcer à main armée une jeune, tendre, et innocente beauté, non encores meure, et de laquelle le plus cruel et barbare ennemy eust prins pitié ! »[1082]. La comédie se clôt pourtant avec le mariage de Camille et de Virginie[1083]. À l'acte V, scène 6, le jeune homme se range à l'avis d'Augustin et désire épouser Virginie. Il affiche de nouveau son amour pour elle, redevenant

---

[1079] P. VOLTZ, *La Comédie*, p. 38-39.

[1080] *Contens*, p. 216, l. 452-455 : « Mais je vous puis dire que je n'ay point ravi l'honneur de vostre fille, d'autant que j'estime son honneur estre le mien propre, puisqu'il luy a pleu m'accepter pour son mary ». À ce sujet, Robert Aulotte défend l'idée que cette justification est plausible en mettant en avant les nombreux refus de Louyse et le fait que les jeunes premiers s'aimaient. Il démontre également que la comédie d'Odet de Turnèbe se démarque de la tradition antique. Cf. R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, p. 95 : « Cette entreprise, Turnèbe a voulu la rendre moins déplaisante qu'elle n'est habituellement. Rien ici du viol, courant dans les comédies anciennes et dans des pièces préclassiques comme les tragédies *Scédase* de Hardy et *Crisante* de Rotrou. Basile n'avait pas d'autre solution pour vaincre l'opposition de Louyse ».

[1081] Nous nous appuyons sur la réflexion de Charles Mazouer à ce propos. Cf. Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, p. 370 : « Basile, lui, tient à Geneviève qu'il prend sans scrupule avant le mariage, en la forçant un peu. Mais Turnèbe le fait évoluer : conscient de sa faute, il est bien décidé à épouser Geneviève (III, 9) ; plus tard (V, 3), cet authentique amoureux, toujours enflammé, a des propos délicats pour exprimer ses remords et sa fidélité à la jeune femme ».

[1082] *Néapolitaines*, p. 67, l. 1891-1897.

[1083] Cf. D. STONE JR., « Anatomy of a Moral : Seduction in Sixteenth-Century French Comedy », p. 158 : « Between Corneille's description of her mistress's despair at having been violated and the announcement of the arranged marriage, no further indication is given in *Les Néapolitaines* of the girl's feelings ».

un amant courtois : « Nous laissons / trop longuement en peine madamoiselle Virginie, l'unique maistresse de mon cœur. Je meurs quand je ne la vois »[1084].

Les dramaturges ne se contentent pas de montrer les actes des personnages masculins, ils évoquent également les conséquences du déshonneur de la jeune première. Portent-ils pour autant un jugement d'ordre moral sur les actions des jeunes premiers ? Même si les parents les condamnent, les critiques à ce sujet sont rares. Certains personnages excusent même leur comportement en prétextant qu'ils n'ont pas su contrôler leur amour naissant[1085]. Ces différentes réactions révèlent comment la séduction pouvait être encore perçue comme violente en pleine période humaniste. Les comédies de notre corpus sont donc le reflet d'une époque où les rapports entre les sexes étaient sous tension et elles reprennent en partie les schémas des comédies antiques[1086]. À l'instar des farces médiévales où la volonté d'obtenir le pouvoir générait une guerre des sexes, les comédies du XVI[e] siècle perpétuent cette tradition à travers le principe de domination[1087] et, comme le démontre notre corpus, une domination portée par le sexe masculin[1088]. Les jeunes premières sont aussi obligées d'épouser leur ravisseur afin de

[1084] *Néapolitaines*, p. 83, l. 2461-2464.

[1085] Cf. par exemple, dans *Les Néapolitaines*, les causes données par Augustin qui pense que son ami n'a pas su faire face à une passion débordante. Même s'il est troublé par son comportement, il est persuadé qu'il a été victime de sa propre passion. Cf. *Néapolitaines*, p. 71, l. 2054-2056. « Mais l'amour peut gagner tout, et / ne croy point qu'il ait faict une telle folie que / l'affection qui l'a contraint ne soit fort vehemente ». Augustin réitère cette hypothèse pour comprendre l'acte de Camille à l'acte IV, scène 3. Cf. *ibid.*, p. 72, l. 2074-2080 : « Je ne puis entendre quel humeur, quelle fantaisie a pris le seigneur Camille si promptement d'user de telle violence, et m'esbahis comme il l'a aimée si soudain si eperdument, et, s'il faut dire ainsi, avec telle rage et furie, et comment il n'a eu plus de commandement sur soy-mesme ».

[1086] Cf. M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 247-261 : « Représentations indirectes, car reléguées dans l'espace invisible de l'*offstage,* les scènes de viol dans la comédie se font en quelque sorte l'indicateur des imaginations, des désirs, voire des rêves du public. En ce sens, elles participent à un imaginaire social (…). Par la mise en scène de cette facilité à employer la violence dans les rapports de séduction, la comédie française de la Renaissance se fait précisément le reflet d'un trait de mentalité propre à cette époque ». Néanmoins, même si Madeleine Kern parle de « mise en scène », nous pouvons rappeler que les scènes de séduction ne sont jamais mises en scène explicitement. Dans notre analyse, nous nous sommes en effet appuyés sur les récits des personnages qui relataient ce qu'il s'était passé.

[1087] Marie Delcourt démontre que cette domination était également présente dans le théâtre antique mais de manière différente. Il n'est pas rare en effet qu'un personnage masculin fasse preuve de violence s'il veut obtenir ce qu'il désire. Dans ce cas, la force paraît être le meilleur moyen, plutôt que l'épanchement des sentiments. Cf. M. DELCOURT, « Les personnages de la comédie ancienne et le théâtre français », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4[e] série, t. 1, mars 1964, p. 103-110, ici p. 108-109 : « Les anciens considéraient une séduction comme plus choquante qu'un viol, lequel satisfaisait leur sadisme inconscient et leur idéal de passivité féminine (…). Je pense cependant que cette obstination à montrer invariablement des filles humiliées ne reflète pas tant une réalité sociale que cette même tendance inconsciente qui fit qu'on s'offusque moins d'un viol que d'une séduction. L'image d'une fille livrée à un garçon paraissait plus satisfaisante que celle d'un homme obligé d'alléguer un sentiment pour avoir à sa merci celle qu'il désire ».

[1088] L'ouvrage de Pierre Bourdieu apporte de nombreux éclaircissements de ce point de vue. Cf. P. BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998 (*Liber*), par exemple p. 27 : « Si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamental entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination ».

« sauver les apparences », comme le rappelle Madeleine Lazard : « La peur du qu'en dira-t-on, l'horreur du scandale gante la société des nouvelles, comme celle des comédies, dont la morale consiste avant tout à sauver les apparences »[1089]. Dans notre corpus, lorsque les parents des jeunes premières découvrent le forfait, leurs préoccupations concernent essentiellement le « qu'en dira-t-on »[1090]. Ils craignent en effet qu'un mariage soit désormais impossible après la perte de la virginité de leur fille. Ils cherchent alors la meilleure solution afin de régler la situation et de sauver l'honneur de leur famille. C'est pourquoi le mariage avec le jeune premier finit par devenir l'issue la plus avantageuse.

Des personnages s'interrogent sur l'attitude de la jeune première en remettant en question sa réelle implication[1091]. Si certaines jeunes premières peuvent être aisément considérées comme de pures victimes, d'autres, au contraire, ont une attitude plus ambiguë[1092]. Contrairement à ce qu'affirme Antoine dans *Les Contens*, nous ne défendons pas l'idée que les jeunes premières cherchent une relation charnelle, mais elles mettent parfois tout en œuvre pour avoir un entretien avec l'élu de leur cœur. Ce dernier profite alors de ce moment intime pour

---

[1089] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 94. Cf. également M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 249 : sur l'honneur perdu de la jeune femme : « Mais l'enjeu est plus profond : l'honneur féminin acquiert une valeur dramatique de premier ordre car une fois celui-ci perdu, l'héroïne est dépourvue de valeur sur le marché du mariage. Il ne lui reste donc plus qu'à épouser son séducteur afin de sauver les apparences ». Nous convoquons également un autre ouvrage de Madeleine Lazard sur les conséquences en tant que telles de la perte d'honneur d'une femme dans la littérature. Cf. M. LAZARD, *Les avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001. Cf. également, *Histoire de la vie privée*, *De la Renaissance aux Lumières*, dir. Ph. ARIES et G. DUBY, t. 3, Paris, Éditions du Seuil, 1986 (*L'Univers historique*), p. 589 : « Dans ce contexte tumultueux où vie publique et vie privée sont presque en tous points confondues, où l'on vit autant dehors que dedans et où le regard d'autrui impose ses règles, l'honneur est évidemment un bien capital, une indispensable nécessité ».

[1090] Pour une approche anthropologique sur l'honneur, l'étude de Julian Pitt-Rivers est remarquable. Cf. J. PITT-RIVERS, *Anthropologie de l'honneur. La mésaventure de Sichem,* Paris, Le Sycomore, 1983. Cf. également D. ROUSSEL, *Violences et passions dans le Paris de la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2012 (*Époques*).

[1091] Nous pouvons nous appuyer sur les propos de Jacques Rossiaud sur les liens entre l'honneur d'une femme et les rumeurs à ce sujet. Cf. J. ROSSIAUD, *La Prostitution médiévale*, p. 42 : « La destinée d'une femme est alors tributaire de la *fama publica* : un ramassis de ragots et de commérages ». Sur l'importance des rumeurs et leurs fonctionnements, cf. M.-L. ROUQUETTE, *Les rumeurs*, Paris, PUF, 1975 (*Collection Sup, le sociologue*, 40) ; J.-B. RENARD, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 2006 (1re éd., 1999), (*Que sais-je ?* 3445) ; J. GRITTI, *Elle court, elle court, la rumeur*, Ottawa, Stanké, 1978 (*Au-delà du miroir*).

[1092] C'est là que repose tout notre questionnement avec l'importance de la chasteté de la jeune femme qui est encore fortement présente au XVIe siècle en étant toujours attribuée au sexe féminin. Cf. S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVIe siècle*, p. 106 : « L'immense majorité des représentations positives de la femme se réfèrent – tant par leur sujet que par leur iconographie – à la première des vertus féminines : la chasteté. Dans la vie sociale, la réputation d'une femme tenait la place que l'on sait : son honneur reposait sur la pudeur comme celui des hommes sur le courage physique ». Les réflexions de Jacqueline Sessa sont également éclairantes. Selon elle, deux types de jeunes filles sont représentés dans les comédies humanistes : « celles qui prennent le risque de perdre leur honneur mais pour le garder mentent à leur entourage, donc sont déshonnêtes au sens le plus commun du terme et celles qui sont véritablement honnêtes mais déshonorées par le viol ». Cf. J. SESSA, « Les critères de l' "honnesteté" féminine selon les auteurs comiques français (1562-1611) », *La catégorie de l'Honneste dans la culture du XVIe siècle. Actes du colloque international de Sommières II de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance et de l'âge classique - Université de Saint-Étienne, 1985, p. 219-230, ici p. 222.

assouvir son désir. Néanmoins, Virginie dans *Les Néapolitaines* tient le rôle de victime au sein de cette comédie, comme le souligne Robert Aulotte : « Symbole de l'innocence persécutée, Virginie est, dès le départ, une victime sans force et sans réaction »[1093]. Aucun indice ne montrait qu'elle espérait secrètement se retrouver seule avec Camille, d'autant plus qu'elle n'a jamais montré son attirance pour lui[1094].

Madalêne dans *Les Esbahis* et Grassette dans *Les Escoliers* font preuve de plus résistance que Virginie face aux avances de leur amant respectif[1095]. Les récits des jeunes premiers à ce sujet démontraient en effet que chaque jeune femme s'était refusée à eux au début, puis avait fini par abandonner toute résistance[1096]. Madeleine Lazard délivre quelques éléments de réponse en parlant notamment du chantage implicite que le jeune premier peut faire, empêchant alors la jeune première de montrer ce qu'elle désire réellement :

> S'il pénètre par surprise chez une jeune fille, ou chez une femme mariée et qu'elle crie ou veuille appeler au secours, l'amant n'hésite pas à la menacer : qu'elle se laisse faire, sinon il publiera partout qu'elle a pris l'initiative de le faire venir. De toute façon, qu'on trouve un homme dans sa chambre et la voilà déshonorée. Autant se rendre et y prendre plaisir.[1097]

Les choses se déroulent ainsi dans *Les Esbahis* et *Les Escoliers* : les jeunes premières acceptent de recevoir leur amant chez elles. Voulaient-elles pour autant que la rencontre amoureuse aille plus loin ? Aucune indication claire ne le démontre dans les deux comédies. Sobrin explique pourtant que Grassette a finalement accepté de faire de lui son amant après avoir compris que Corbon l'avait trahie. Découvrant que c'est Sobrin et non Corbon qui est venu au rendez-vous

---

[1093] R. AULOTTE, « Visages du théâtre comique de la Renaissance : Deux Jeunes Filles vieille de quatre cents ans », *Crossroads and perspectives : French literature of the Renaissance. Studies in honour of Victor E. Graham*, dir. C. M. GRISE et C. D. E. TOLTON, Genève, Droz, 1986 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 211), p. 155-159, ici p. 156. Sur les sentiments de la victime dans ce type de situation, cf. J.-Cl. CHESNAIS, *Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 1981 (*Pluriel*, 8386), p. 145 : « Le viol reste encore le seul crime dont l'auteur se sente innocent et la victime honteuse ». Cette idée est applicable pour *Les Néapolitaines* : lorsque Corneille relate ce qu'il s'est passé, elle insiste sur la souffrance de la jeune première, puis elle accuse Camille. Cf. *Néapolitaines*, p. 67.

[1094] Nous pouvons affirmer que Virginie appartient au type traditionnel du personnage de la jeune fille représenté dans le théâtre renaissant. À ce sujet, cf. par exemple, M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 87, au sujet du personnage de la jeune fille : « Timide, habituée à la soumission, elle a peine à sortir de sa réserve et sa retenue, ses hésitations à révéler ses sentiments sont fréquemment soulignées ».

[1095] Dans *Les Escoliers*, Grassette repousse les avances de Sobrin dès lors qu'elle découvre qu'il ne s'agit pas de Corbon. Cf. *Escoliers*, p. 184 : « A l'heure ma pauvre Grassette, / A l'heure ma pauvre tendrette / S'est pasmée entre mes bras, / Voyant bien qu'elle n'estoit pas / Où elle pensoit estre chute : / Mais apres la longue dispute / Faicte de ma longue amityé, / De nous deux elle a eu pityé ». Les réactions de Madalêne sont plus développées et sa résistance paraît donc plus forte. Cf. *Esbahis*, p. 190, v. 1994-2012 : « Quand et quand Madelon commance / A me faire une remonstrance, / Priant de ne rien attenter (…) / Elle se deffend, je poursuys, / (Ayant devant verrouillé l'huys, / Cela s'entend), ell' se debat ».

[1096] À ce sujet, Madeleine Kern relève une constante dans la comédie du XVI[e] siècle. Cf. M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 252 : « Ce qui caractérise le rôle féminin avant tout, c'est l'abandon de la jeune fille à la situation après avoir manifesté en vain sa résistance ».

[1097] M. LAZARD, « Les Félicités (très) terrestres des femmes dans quelques comédies de la Renaissance française », *Memini. Travaux et documents publiés par la Société des études médiévales du Québec*, p. 285-304, ici p. 295.

fixé, la jeune première s'emporte contre celui qu'elle aimait tant[1098]. Elle préfère donc accepter les avances de Sobrin et l'aimer en retour, le récompensant d'une certaine manière pour sa témérité. La réaction de la jeune femme se justifie ainsi : cherchant à se marier, elle préfère se donner à celui qui l'aime réellement. Pouvons-nous alors affirmer que Sobrin l'a forcée ? Le père de Grassette, Marin, pense que le jeune homme a réussi à la persuader en la trompant avec un déguisement[1099]. Friquet, son voisin, ne partage pas cet avis et évoque à deux reprises les mœurs légères de la jeune fille : « Grassette un peu trop esventée, / Certes telle legereté / Convient mal à la chasteté »[1100]. Ces doutes ne sont pas davantage développés, même si l'amour que Grassette porte à Corbon n'est jamais remis en cause. Les mêmes remarques peuvent être formulées pour Madalêne qui, selon les dires de l'Advocat, finit par se donner à lui par amour[1101]. Le problème est que nous n'assistons jamais aux discours des jeunes premières à ce propos puisqu'il s'agit toujours des récits relatés par les jeunes premiers. Dans tous les cas, leurs marques de résistance ne sont jamais remises en cause, même si elles finissent par abandonner le combat[1102].

L'attitude de Geneviefve dans *Les Contens* pose par contre problème. Si aucun doute n'était possible sur l'innocence de Virginie dans *Les Néapolitaines*, l'avis est plus partagé pour Geneviefve. Robert Aulotte démontre les différences majeures entre les deux jeunes premières : selon lui, la jeune première de Turnèbe accepte de consommer le mariage avant l'heure dès lors qu'elle est assurée de l'amour que Basile lui porte et que leur union sera célébrée :

> À ses yeux, sa virginité n'a rien d'une valeur, d'un capital, à protéger égoïstement, inutilement ; elle doit être le gage d'une union définitive qu'elle offrira à l'époux de son choix. Aussi, quand Basile lui a – par force mais non sans quelque gré de sa part à elle – ravi cette virginité, ne se préoccupe-t-elle que de s'assurer de la sincérité, de la solidité de l'amour qu'il lui porte. Dès qu'elle a obtenu cette assurance et la promesse que Basile la demandera officiellement en mariage, elle se laisse aller, sans regret pour sa vertu perdue, à chanter son bonheur, son parfait contentement d'aimer, comme elle est aimée.[1103]

[1098] *Escoliers*, p. 184.
[1099] *Ibid.*, p. 186 : « Avec un habillement gris / Il est entré en mon logis, / Et a ma Grassette engeolée / Si bien qu'il la despucelée ».
[1100] *Ibid.*, p. 182. Cf. également, *ibid.*, p. 187 : « Que n'estoit elle plus habile / Et plus prudente à se garder, / Sans imprudemment hazarder / La chose qui estoit si chere ? Faut-il ainsi estre legere ? / Au premier amoureux qui rit ? ».
[1101] *Esbahis*, p. 190-191, v. 2013-2020 : « Mais au milieu d'un tel combat / Où la honte la deffendoit, / Amour pourtant la surmontoit, / Amour pourtant en fut vainqueur, / Couvrant ses yeux d'une rougeur / Avecques une honneste honte ; / Amour, dit-elle, me surmonte, / Adieu l'heur de mes jeunes ans ».
[1102] Nous renvoyons aux propos de Madeleine Kern sur *Les Esbahis*. Cf. M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 256 : « Renvoyant au champ sémantique du combat, la densité lexicale souligne la véhémence de cet acte offensif. D'autre part, le texte insiste sur la résistance clairement articulée par la jeune fille, soulignée par un vocabulaire sans équivoque ».
[1103] R. AULOTTE, « Visages du théâtre comique de la Renaissance : Deux Jeunes Filles vieille de quatre cents ans », p. 158.

C'est à l'acte I, scène 7 qu'elle se laisse convaincre par l'entremetteuse de recevoir son amant chez elle, profitant de l'absence de sa mère. Françoise la rassure notamment sur les sentiments sincères que Basile éprouve pour elle ; une donnée importante qui la fait fléchir. Geneviefve accepte donc la proposition de l'entremetteuse et consent à créer les conditions nécessaires pour se retrouver seule avec son amant. Sans doute prend-elle conscience que cette stratégie permettra de faire fléchir à son tour sa mère. Dans tous les cas, la peur de perdre l'amour de Basile, ou du moins de le décevoir, l'incite également à agir en conséquence[1104].

Pouvons-nous penser que le comportement de la jeune femme suggère un « libre consentement » de sa part[1105] ? L'avis de Basile et de son valet, Antoine, diverge à ce sujet. À l'acte I, scène 4, le jeune homme craint justement que les qualités de son amante ne constituent un frein à leur amour : « Geneviefve est si craintive et si chaste que pour rien du monde elle ne s'y voudroit accorder »[1106]. Cette idée entre en opposition avec celle d'Antoine qui pense au contraire qu'elle a fait semblant de résister aux avances de Basile et voulait, autant que lui, consommer le mariage[1107]. Odet de Turnèbe a d'ailleurs fait le choix de ne pas montrer sur scène la rencontre entre les deux amants. Celle-ci est en effet racontée par Louyse qui les observe à travers la serrure de la porte. Les doutes sur la volonté de Grassette dans *Les Escoliers* sont valables également dans *Les Contens*. Nous ne savons pas si Geneviefve a fait preuve de résistance ou si elle comptait, elle aussi, succomber au désir charnel. Nous pouvons seulement affirmer que les jeunes premières étaient complices et consentantes pour recevoir leur amant chez elles.

Enfin, un aspect de la comédie d'Odet de Turnèbe est à souligner. À l'acte V, scène 3, nous assistons au *topos* du dialogue amoureux à la fenêtre entre les deux amants où la jeune fille a la parole. C'est un cas exceptionnel dans notre corpus puisque les jeunes premières n'apparaissent jamais en présence des jeunes premiers[1108]. Comme Grassette avait pu le faire

---

[1104] Robert Aulotte démontre que Geneviefve renouvelle le personnage de la jeune première par toutes ses actions et sa volonté de prendre son destin en main. Cf. *ibid*., p. 158 : « Geneviefve sait donc garder, quand il le faut, l'attrayant visage de la femme-objet. Toutefois, à la différence de Virginie, qui reste toujours objet, Geneviefve, elle, se veut le plus souvent sujet, sujet conscient du devoir qui s'impose à elle de s'épanouir, sans rejet brutal des conventions sociales, mais aussi sans restriction apportée à la liberté intérieure. Intelligente et souple à la fois ; non pas hypocrite, ni sainte-nitouche, mais remarquablement avertie déjà des choses de la vie ».

[1105] C'est notamment ce que Madeleine Kern suggère dans son étude sur la scène finale de la pièce où Basile justifie ses actions auprès de Louyse. Cf. M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », p. 255.

[1106] *Contens*, p. 89, l. 278-279.

[1107] *Ibid.*, p. 146, l. 149-154 : « C'est à ce coup qu'il tiendra plaisir entre ses bras ceste cruelle Geneviefve, qui s'est jusques icy monstrée si sauvage. Je suis seur qu'elle ne sera point si farouche qu'elle ne permette bien qu'on la baise et qu'on luy face quelque autre chose, bien qu'au commencement elle face semblant d'y resister ».

[1108] Madeleine Lazard défend l'idée que ce passage des *Contens* possède un caractère novateur et retentissant dans l'histoire de la comédie. Cf. M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 84 : « Le véritable duo d'amour, c'est celui de Geneviefve et de Basile, dans *Les Contens*, dont nous avons déjà signalé la

dans *Les Escoliers*, Geneviefve a recours à la courtoisie, mais en s'adressant directement à celui qu'elle aime[1109]. Elle désire lui montrer à quel point elle est éprise de lui et elle s'efforce de tout faire pour le contenter[1110]. On comprend alors que c'est sa condition sociale qui l'empêche de prendre les choses en main et d'obtenir ce qu'elle désire le plus : épouser Basile.

Les discours des jeunes premiers révèlent donc un double héritage médiéval. Entre noblesse d'âme et désir charnel, leur attitude diffère d'une scène à l'autre. Il leur est alors difficile de choisir entre écouter leur cœur ou leur désir, même si les comédies de notre corpus mettent toujours en scène un dénouement heureux avec un mariage à la clé. Malgré le peu de ressemblances directes avec les farces du Moyen Âge du point de vue des types de personnages, il a été intéressant de retrouver la tradition médiévale grâce au langage. De prime abord, lorsqu'il est question de « plaisir », nous ne pensons pas instinctivement aux jeunes premiers. Pourtant, nous avons démontré qu'ils avaient leur place dans cette étude grâce à la verve langagière dont ils sont animés.

nouveauté, la valeur dramatique, le caractère littéraire et plaisamment parodique ». Au sein de notre corpus, ce sont souvent les jeunes premiers qui racontent leur entrevue amoureuse à leurs valets. Dans les comédies italiennes de L'Arioste, il est possible également que ce soit uniquement le valet qui, en tant que témoin, relate ce qu'il a vu lorsque les deux amants se sont rencontrés. Ce fait est perceptible dans *La Lena ou l'entremetteuse* où la scène d'amour entre les jeunes premiers est racontée par Menghino. Le spectateur n'assiste à aucune entrevue en tant que telle. Cf. L'ARIOSTE, *La Lena ou l'entremetteuse*, p. 178-180 : « Ho veduto Licinia e questo giovine / Figliuol d'Ilario (…) che abbracciati stavano » (« J'ai vu Licinia, et ce jeune homme, / le fils d'Ilario (…) qui se tenaient enlacés »).

[1109] *Contens*, p. 200, l. 194-196 : « Cela procede de vostre grande courtoisie, d'aymer ainsi cele qui tient à grande faveur de vous estre humble servante. Mais je puis dire aussi que vostre amour n'est point plus extreme que le mien ».

[1110] *Ibid.*, p. 200, l. 178-179 : « Monsieur, je le prie qu'il luy plaise vous donner ce que vostre gentil cœur desire, car je seray assez content si vous l'estes ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 200, l. 184-186 : « Si ce que vous dites est vray, je desire de pouvoir entrer dans vos yeux sans vous faire mal et y demeurer perpetuellement, à celle fin que vous soyez tousjours content ».

5. Un plaisir purement charnel chez les valets

5.1. La définition de la quête des plaisirs

Seuls sur scène, les valets des comédies de notre corpus en profitent pour proclamer haut et fort leur volonté de prendre du plaisir[1111]. Cette soif de vivre concerne d'ailleurs autant les personnages masculins que les personnages féminins. À l'acte II, scène 3, Marie, la chambrière dans *La Trésorière*, avoue par exemple dans un monologue qu'elle est attirée par un autre valet, Boniface. Ce dernier lui aurait signifié auparavant qu'il n'était pas insensible à ses charmes. Elle prend alors le prétexte de suivre le conseil de sa maîtresse en affirmant qu'elle se montrera avenante la prochaine fois qu'elle le verra : « Je n'useray plus de rudesse / En son endroit, car ma maistresse / Dict qu'il ne fault point refuser / Ce qui ne se peult onc user »[1112]. Elle poursuit sa réflexion en utilisant le présent de vérité générale pour défendre l'idée qu'il est préférable de profiter de la vie autant que possible[1113]. Elle pense en effet que le plaisir charnel lui permettra d'être heureuse : « Il fault donc prendre le loisir, / Puisque nous voyons le plaisir / S'offrir d'une gaité de cueur »[1114]. À la fin de son monologue, elle affirme donc qu'elle mettra en œuvre ses nouvelles résolutions avec Boniface : « Je croy que le mal qui tourmente / L'esprit et mon repos de nuict / Se guerist par mesme deduict »[1115]. S'il était question de « rudesse » et de « tourment », deux termes qui se rattachent à la courtoisie, le substantif « deduict » inscrit le discours de la chambrière dans la grivoiserie[1116]. Celle-ci pense davantage au plaisir, notamment d'un point de vue sexuel, qu'elle pourra avoir dans cette relation. Marie ne se comporte donc pas comme une dame qui suivrait les règles de la courtoisie, car elle se donne facilement à Boniface, sans lui avoir imposé aucune épreuve chevaleresque.

[1111] Nous renvoyons ici aux remarques de Brian Jeffery. Cf. B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 147 : « The servant regularly expresses his more down-to-earth views on love, and his greater care for his own skin, respectively ». Cf. également, G. OIRY, « Des abeilles dans la grande ruche citadine : les serviteurs de la comédie des années 1540-1610 », *Studi francesi*, t. 173, 2014, p. 235-248, ici p. 241 : « Au cœur de la conquête amoureuse que représente la comédie, les valets endossent une fonction de catalyseur. La revendication ouverte des besoins de la *libido* est principalement leur fait » ; J. EMELINA, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, p. 259 : « Liberté des appétits, liberté du comportement et des manières, liberté en amour : tels nous apparaissent déjà les traits permanents et unitifs qui caractérisent la domesticité théâtrale. En fait, cette liberté, illustrée par le jeu et le geste, est essentiellement *verbale*. Le serviteur *dit* sa liberté ; il ne la vit pas. Sa gloutonnerie, son irrespect, ses agissements amoureux se concrétisent essentiellement par des *propos* ». Nous verrons que certains valets de notre corpus ne se contentent pas tenir des discours grivois, mais agissent également.

[1112] *Trésorière*, p. 42, v. 601-604.

[1113] *Ibid.*, p. 42, v. 605-608 : « Aussi est-ce une grand' folie / Que d'engendrer melancholie. / Nous n'aurons pas tousjours le temps / Pour rendre nos desirs constants ».

[1114] *Ibid.*, p. 42, v. 609-611.

[1115] *Ibid.*, p. 42, v. 618-620.

[1116] Cf. par exemple F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 2, p. 453.

Des allusions à l'acte IV, scène 4 font penser que les deux valets ont pris du bon temps ensemble, même si Boniface est moins loquace que Marie à ce sujet. Celle-ci raconte en effet comment sa maîtresse s'est fait surprendre avec son amant et elle s'étonne de ne pas avoir connu le même sort[1117]. Finalement, la chambrière ne peut pas être considérée comme une adjuvante pour Constante. Marie pense plus à ses propres relations amoureuses, ce qui l'empêche d'être disponible pour sauver sa maîtresse d'un mauvais pas. Jacques Grévin a donc mis l'accent sur la quête des plaisirs de la chambrière, plutôt que son côté rusé pour servir les amours de la Trésorière[1118].

Le dramaturge a davantage développé ce type de personnage dans son autre comédie, *Les Esbahis*, avec la lavandière, Marion. Comme Marie dans *La Trésorière*, une forme d'hédonisme est manifeste dans ses répliques. À l'acte I, scène 2, elle avoue explicitement aimer prendre du bon temps et profiter de la vie :

> Pourquoy non ? suis-je toute seule
> Qui prend aujourdhuy du bon temps ?
> Miché, si mes desirs contens
> Font à ma vie bonne escorte,
> Je vivray ; quant je seray morte,
> Ung chascun sera mort pour moy.[1119]

Non seulement Marion agit comme d'autres peuvent le faire, mais elle assume également sa philosophie de la vie en voulant rendre ses « desirs contens ». Néanmoins, la quête des plaisirs n'est pas l'élément essentiel qui constitue le portrait de la lavandière. Celle-ci fait passer en effet les intérêts de la jeune première, Madalène, avant les siens. Elle peut être considérée comme une adjuvante pour les deux amants puisque, comme nous l'avons vu précédemment, elle joue également le rôle d'entremetteuse[1120]. Malgré quelques allusions sur son plaisir, celles-ci ne sont pas développées et restent en arrière-plan. Même si nous pouvions rapprocher Marie de *La Trésorière* et Marion des *Esbahis*, elles sont tout de même différentes. Jacques Grévin ne leur assigne pas le même rôle, ni la même fonction au sein de ses deux comédies. Dans tous les cas, les personnages féminins sont minoritaires par rapport aux personnages masculins qui expriment davantage leur volonté de prendre du bon temps.

Après avoir connu les affres de la guerre, Arnault dans *L'Eugène* aspire à une quête des plaisirs. Il pense alors que la ville de Paris sera parfaite pour lui procurer tout ce qu'il désire :

[1117] *Trésorière*, p. 72, v. 1169-1172 : « Je m'esbahis bien fort comment / Il n'est venu premierement / A Boniface ; toutesfois / J'en suis eschappée ».
[1118] Comme nous le verrons, la chambrière met souvent en œuvre de nombreux stratagèmes. Pourtant, par rapport aux autres comédies de notre corpus, Marie dans *La Trésorière* n'appartient pas à ce type de chambrière.
[1119] *Esbahis*, p. 103, v. 254-259.
[1120] Dans cette présente partie, cf. *supra*, p. 60-77.

« Aussi lon dit qui veut choisir / Le plus doux du plus doux plaisir, / Il faut avoir premier esté / Au mal avant qu'il soit gousté »[1121]. Selon lui, l'expérience des champs de bataille lui permettra d'apprécier davantage les plaisirs de la vie. La suite de son monologue bascule peu à peu dans la grivoiserie. Arnault a en effet connu une période d'abstinence sexuelle pendant la guerre et il compte y remédier :

> Puis-je bien laisser la maison,
> Sans que je voye grand foison
> De choses braves et pompeuses :
> Et mesmement tant de pisseuses,
> Qui se font rembourrer leur bas,
> Promettent que je n'auray pas
> Le deffaut que j'avois au camp :
> Mais au fort, en si grand ahan
> Je n'en avois pas grand envie.[1122]

L'allusion à la farce des *Femmes qui font rembourrer leur bas* est ici intéressante à relever[1123]. Préférant le plaisir charnel aux hauts faits de guerre, Arnault se met à rêvasser et imagine les différents contentements et réconforts que les femmes parisiennes pourront lui donner[1124].

Les valets avouent d'ailleurs parfois sans vergogne qu'ils n'ont pas pu aider leurs maîtres quand ils avaient besoin d'eux, à cause d'autres préoccupations plus personnelles. Dans *Les Corrivaus*, seul sur scène, Gillet affirme qu'il a préféré s'adonner aux plaisirs de la chair avec une chambrière : « Elle m'a pleu bien fort. Pour le faire court, nous accordons nos pieces ensemble : car penseroit on qu'il y eut chambriere si huppee & si farouche qui m'osast contredire, à moy di-je qui suis, je ne diray point ? »[1125]. L'expression « accorder nos pieces ensemble » montre implicitement que le valet a pour habitude d'avoir des relations sexuelles avec des chambrières et qu'il aime s'en vanter auprès de ses amis[1126]. Rappelons que son maître était pourtant en mauvaise posture, s'étant fait emprisonner pour avoir tenté d'enlever son amante. Gillet ne se sent cependant nullement concerné par son sort et préfère faire passer ses

---

[1121] *Eugène*, p. 65, v. 689-692.
[1122] *Ibid.*, p. 65, v. 693-701. Le substantif « pisseuses » peut être vu comme une injure pour les femmes. Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 427.
[1123] Cf. *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, *Farce des Femmes qui font renbourer leur bas*, p. 283-286. Cette expression est présente également dans *L'Advocat des Dames de Paris*. Cf. *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles : morales, facétieuses, historiques*, t. 12, *L'Advocat des dames de Paris, touchant les pardons sainct Trotet*, p. 14, v. 213-214 : « Et font complot, se le mary n'y songne, / Pour en après faire embourrer leur bas ».
[1124] *Ibid.*, p. 69, v. 774-778 : « Je me plaisoye adonc / Aux gentilles delicatesses, / A l'heur, aux esbats, aux caresses / Que lon reçoit ici, aux prix / Des maux où nous estions appris ».
[1125] *Corrivaus*, p. 75-76.
[1126] Giuseppe Di Stefano rappelle que les « pieces » peuvent faire partie d'un jeu de mots érotique évoquant « la jonction, le membre ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1342. Dans le *Dictionnaire érotique*, l'expression « accorder ses pieces ensemble » n'apparaît pas en tant que telle, par contre, le mot « pieces » peut être dans l'expression « besogner aux pieces d'une femme » qui signifie « faire la chose ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 500.

intérêts personnels avant ceux de son maître. De plus, à l'acte III, scène 6, après l'affrontement entre leurs maîtres, le valet propose à ses comparses d'oublier tous ces événements en profitant des plaisirs que la chambrière peut leur offrir : « Mon amy, il y a la dedans la plus belle garce du monde, chambriere de l'hoste »[1127]. Il s'agit sûrement de celle avec qui il se vantait d'avoir pris du bon temps à l'acte I.

La quête des plaisirs apparaît également dans la comédie de François d'Amboise avec Loys. Même si le valet se montre plus serviable envers son maître, il n'en reste pas moins qu'il oublie parfois de lui venir en aide, surtout quand il s'agit de voir son amante. À l'acte IV, scène 4, le spectateur découvre en effet que Loys a profité qu'Augustin soit en compagnie d'Angélique pour se consacrer à ses propres amours : « Cependant que mon maistre, au jardin avec madame Angelique, estoit empesché à ses pieces, je m'en suis allé voir Isabeau, m'amie. C'est bien raison quand les maistres sont à leur plaisir que les serviteurs se donnent du bon temps. A tel maistre tel valet »[1128]. Le valet justifie son acte en prétextant avoir les mêmes droits que son maître avec ce dicton[1129]. Comme Gillet dans *Les Corrivaus*, son action est donc limitée dans l'intrigue. Malgré lui, il n'a pas pu empêcher l'intrusion de Camille chez Angélique qui a eu pour conséquence le déshonneur de Virginie. Les dramaturges présentent donc certains valets qui se consacrent à leur quête de plaisirs personnels plutôt qu'à celle de leur maître[1130].

[1127] *Corrivaus*, p. 107.
[1128] *Néapolitaines*, p. 72, l. 2104-2110. Cette expression se retrouve également dans la comédie d'Odet de Turnèbe. Cf. *Contens*, p. 83, l. 193 : « Mesme que l'on dict en proverbe commun : tel maistre, tel valet ».
[1129] Dans son dictionnaire, Giuseppe Di Stefano répertorie cette expression. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1021. Cf. également A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 319 : « tel maistre tel valet : que l'un et l'autre sont meschants. Proprement, que l'exemple du maistre dresse le serviteur ». Cf. R. COTGRAVE, *A dictionarie of the french and english tongues*, « maistre ».
[1130] Comme nous le verrons dans notre partie III, il ne s'agit pas non plus d'une constante dans les comédies de notre corpus. Certains valets sont davantage perçus comme très ingénieux plutôt que comme des hédonistes.

5.2. La confrontation entre le jeune premier et le valet

Jouant le rôle d'adjuvants, les valets sont souvent très curieux de savoir si leur ruse a rencontré un succès. Ils s'empressent alors de demander à leur maître s'ils ont obtenu ce qu'ils voulaient avec leur amante. Les réactions des valets diffèrent selon les réponses apportées. Certains se délectent en effet de la réussite du jeune premier, tandis que d'autres vont plus loin en commentant leurs propos de manière grivoise. Dans *Les Escoliers*, Finet s'enquiert par exemple de savoir comment l'entrevue entre Grassette et son maître s'est déroulée. Le serviteur ne pose pas beaucoup de questions et il fait preuve de peu de curiosité à ce sujet. Deux de ses répliques traduisent d'ailleurs deux sentiments différents. Tout d'abord, face au succès de Sobrin, la satisfaction de Finet transparaît dans une série d'onomatopées[1131]. Néanmoins, à la fin de la scène, il se montre plus raisonné en redoutant les conséquences de l'acte de son maître : « Oh ! comme je crains la colere / Irritée de vostre pere »[1132]. Finet n'insiste pas davantage et ne demande pas non plus de détails sur l'entrevue de son maître avec son amante. En comparaison avec les autres jeunes premiers, Sobrin est très loquace et prend plaisir à raconter mot pour mot le déroulé de cette rencontre. C'est sans doute pour cette raison que le dramaturge n'a pas développé davantage la grivoiserie dans le discours de Finet. Il s'agit d'un cas rare car les valets commentent souvent les propos de leurs maîtres en faisant preuve d'une grande franchise et en mettant des mots sur des faits que leurs interlocuteurs n'osent pas nommer[1133].

Dans la comédie de Jean de La Taille, Alizon et la Nourrice emploient en effet des expressions imagées qui prêtent à sourire et qui déconcertent la jeune première. Découvrant que sa maîtresse est enceinte, la Nourrice brise le sceau du secret en utilisant une métaphore pour parler de l'acte sexuel de manière détournée : « Mais plutost, belle Dame, dechiffrez-moy par le menu par qui, quand & comment vous avez laissé aller le chat au fourmage ? »[1134]. Cette expression désigne le fait que Restitue a accordé ses faveurs à un homme dont elle porte l'enfant avant le mariage, mais aussi qu'elle est déshonorée[1135]. Pour rassurer la jeune femme, la

[1131] *Escoliers*, p. 184 : « Ha, ha, ho, ho, ha, ha, ha, ha ! ».
[1132] *Ibid.*, p. 184.
[1133] Cf. D. STONE JR., « Anatomy of a Moral : Seduction in Sixteenth-Century French Comedy », p. 152 : « In none of these cases does the servant speak the work "love" or imagine the arranged meeting in terms other than simple sexual gratification. Thus, although the servants are often eloquent in defending the rights of the young to love and marry, their basic moral stance is as extreme in its way as that of the adults they censure ».
[1134] *Corrivaus*, p. 63. Cette expression se retrouve également dans *Les Contens*. Cf. *Contens*, p. 209, l. 342-343 : « elle avoit laissé aller le chat au fourmage ». Nous avons déjà montré la présence de cette locution dans le corpus médiéval. Cf. *supra*, p. 179.
[1135] Cf. par exemple G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 284 : « ne pas être attentif, prudent, dit notamment d'une jeune fille et de sa vertu, d'où s'abandonner, accorder ses faveurs ou, comme l'on dit, fêter Pâques avant les Rameaux, ou bien emprunter un pain sur la fournée ». Les mêmes remarques sont manifestes dans le dictionnaire érotique. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 122. Cependant, la définition

Nourrice parle de son passé et des nombreux amants qu'elle a pu avoir : « Et si j'ay eu autresfois mon pelisson de seize ans aussi bien que vous, voire qu'on m'a (peut estre) autant rembouré que le vostre »[1136]. L'expression « rembourrer le pelisson » est grivoise car elle désigne clairement l'activité sexuelle[1137]. Il s'agit d'une « métaphore libre » car, pouvant se traduire par « pelage », elle désigne la toison du pubis. Dans la *Sottie du Gaudisseur et du Sot*, le personnage éponyme se vante de « secoue[r] bien le pelisson »[1138] . Ronsard l'évoque aussi dans une ode raillarde où il est question d'une ribaude rasée, et qui n'a pourtant pas froid : « Non plus qu'à ton ventre il ne faut / De pelisson, tant il est chaut »[1139]. Quant à Alizon, l'autre servante des *Corrivaus*, elle tente de défendre la cause de la jeune femme auprès de son maître, Frémin. Elle reproche en effet à ce dernier de forcer sa fille à rester célibataire : « si est-ce qu'en bonne foy il me semble que vous la faites trop jeusner »[1140]. Nous pouvons rattacher cette image du jeûne à l'expression « rompre le jeusne » qui signifie « faire l'action charnelle »[1141]. Alizon souhaite donc que sa maîtresse puisse trouver un mari au plus vite, au lieu d'être enfermée chez elle à l'abri des regards. Ces deux personnages populaires féminins montrent ainsi une volonté de la part du dramaturge d'être au plus près de la réalité avec toutes ces expressions imagées.

En étudiant plus précisément les personnages masculins, nous pouvons relever de nombreuses similitudes avec leurs homologues féminins. Assistant bien souvent aux plaintes amoureuses de leur maître, les valets se jouent d'eux car ils ne défendent pas la même vision de l'amour. Loin des discours grandiloquents hérités de la littérature courtoise, leurs discours s'inspirent plutôt de la littérature grivoise. Comme le rappelle Barbara C. Bowen, le même décalage comique entre des types de personnages différents se retrouve dès les farces françaises : « L'effet comique des jeux verbaux relève souvent du contraste des deux styles, ou de deux façons de parler. L'exemple le plus frappant en est le *contraste comique entre le style élevé et le style bas* »[1142]. C'est notamment le cas dans la farce du *Badin qui se loue* où les discours des amants s'opposent aux remarques plus crues du serviteur[1143]. Profitant de l'absence

que délivre Antoine Oudin évoque moins la sexualité. Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 86 : « laisser aller le chat au fourmage : cecy se dit d'une femme qui se laisse embrasser ».

[1136] *Corrivaus*, p. 62.

[1137] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 493 : « rembourer le pelisson a une femme : coïter ».

[1138] *Recueil Trepperel*, *Sottie du Gaudisseur et du Sot*, p. 1-16, ici p. 9, v. 53.

[1139] Pierre DE RONSARD, *Ode non encore imprimee*, dans ID., *Œuvres complètes*, éd. J. CEARD, D. MENAGER et M. SIMONIN, t. 2, Paris, Gallimard, 1994 (*Bibliothèque de la Pléiade*), p. 1289, v. 5-6.

[1140] *Corrivaus*, p. 89.

[1141] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 896. Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 371 : « jeusne : abstinence » ; il est question également de l'expression « rompre le jeusne, le jeusne de chasteté : faire l'action charnelle, commettre adultère ».

[1142] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 41.

[1143] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 37-65.

de son mari, la femme reçoit son amant chez elle. Mais leurs ébats amoureux sont interrompus par les paroles du Badin qui ne cesse de commenter leurs propos. Alors que l'Amoureux désire embrasser son amante, le Badin reprend par exemple le mot « bouche », mais en le détournant de manière populaire[1144]. Il veut en effet « se boucher les yeux » pour ne pas voir ce que font les amants et menace de tout révéler à son maître[1145]. La même situation est dépeinte dans *Le Retrait* où la relation charnelle de deux amants est à nouveau interrompue par les remarques triviales, voire obscènes du valet[1146]. Alors que les amants se réjouissent de se retrouver, Guillot émet de nombreuses allusions sexuelles comme « Fermy ! senglés moy le mulet »[1147] et « T[a]ntost aura son picotin »[1148]. Cette deuxième expression appartient au domaine de l'équitation en évoquant la ration d'avoine pour les chevaux, mais désigne dans ce cas l'acte charnel[1149]. Nous retrouvons cette locution à plusieurs reprises avec un sens sexuel dans l'œuvre de Coquillart[1150], mais également chez Rabelais : « Eternellement y sera le petit picotin ou mieulx »[1151]. *In fine*, le serviteur de la farce souligne le fait que sa maîtresse va être contentée par son amant. Nous assistons donc à un comique de situation avec les commentaires grivois du personnage témoin.

Au sein de notre corpus, des remarques similaires peuvent être formulées. Nous assistons également à un décalage dans le discours des amoureux et des valets. Dans *La Trésorière*, la scène d'exposition offre par exemple un contraste frappant entre Loys et Richard. Alors que Loys s'épanche dans un registre pathétique et se positionne comme l'amant courtois par excellence, Richard, au contraire, pense davantage à une récompense d'ordre sexuel[1152].

[1144] *Ibid.*, p. 53.

[1145] Le badin est un type de personnage propre à la farce que nous étudions plus précisément dans notre partie II : cf. *infra*, p. 229-245.

[1146] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Retrait*, p. 197-242.

[1147] *Ibid.*, p. 213, v. 175. De manière imagée, cette expression signifie « faire l'amour à une femme », le « mulet » désignant le « pénis ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 443. Cette expression était déjà présente dans la farce de *Frère Guillebert*. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, p. 231, v. 195-197 : « Mon corps veulx mettre à l'avanture. / A les sangler pour la pareille / Mon corps et membres j'appareille ».

[1148] *Ibid.*, p. 213, v. 180.

[1149] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 499.

[1150] Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, *L'Enqueste d'entre la simple et la rusee faicte par Cocquillart*, p. 87-88, v. 534-537 : « Et s'elle avoit peu faire tant / Que le Mignon, soir ou matin, / La veult voir ordinairement, / Et lui bailler le picotin » ; *ibid.*, *Les Droitz nouveaulx*, p. 136, v. 172-175 : « Beau sire, se la creature / Prent tous les jours de son mary / Le picotin a grant mesure, / Faict il mal ? » ; *ibid.*, *Le Monologue des perrucques*, p. 321, v. 78-80 : « Soudain que la gouge en emmanche, / Luy rebailler le picotin / Si l'instrument ne se desmanche ! » ; *ibid.*, *Les Drois nouveaulx establis sur les femmes*, p. 387, v. 427 : « On leur baille leur picotin ».

[1151] François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Le Tiers Livre*, ch. 18, p. 714.

[1152] Cf. G. OIRY, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, p. 370 : « L'amour-pulsion cher aux serviteurs s'oppose schématiquement à l'amour-passion prôné par les maîtres ». Cf. également, J.-P. GUTTON, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'ancien régime*, p. 152 : « La comédie présente le monde des domestiques comme celui de la liberté sexuelle ». Le critique développe ses idées plus loin en associant le valet au Carnaval. Cf. *ibid.*, p. 154 : « Les serviteurs, sur la scène, c'est Carnaval contre Carême ». Sur la place du

Pour lui, lorsque son maître retrouvera son amante, ce sera pour consommer leur amour : « Et d'autant qu'estes languissant, / D'autant quand serez jouissant / Le plaisir sera desirable »[1153]. La scène devient ainsi de plus en plus comique puisque, face aux rêvasseries de son maître, le valet évoque surtout la relation sexuelle qu'il pourrait obtenir après une si longue attente[1154]. Ce type de discours se retrouve aussi dans la comédie de Jodelle à travers le discours d'Arnault avec Florimond. De retour à Paris, le serviteur pense aux plaisirs que l'homme de guerre pourra ressentir lorsqu'il reverra son amante : « Il s'en veut aller relever / Contre son Alix les discors, / Pour veoir si luitter corps à corps / Vaut mieux que de combatre aux armes »[1155]. L'expression « luitter corps à corps » est intéressante car elle appartient au domaine de la guerre, mais elle est détournée ici dans le domaine sexuel. Tout au long de son discours, Arnault ne cesse d'ailleurs de montrer son intérêt pour l'amour, contrairement à son maître encore préoccupé par la guerre. Celui-ci demande en effet à son valet des nouvelles à ce sujet et Arnault ne peut s'empêcher de faire preuve de grivoiserie, alors qu'il parle de l'Empereur : « Tant qu'on diroit voyant sa rage, / Et son appetit de vengeance, / Qu'il est tousjours en celle dance / Qu'il fait à l'envers sus un lict »[1156]. Étant associée au « lict », la « dance » évoque ici l'acte charnel. Les expressions sexuelles formées à partir de ce substantif sont courantes dans les œuvres médiévales, comme l'illustre l'extrait du *Caquet des bonnes chambrières* :

> Il luy faict dancer une danse,
> Combien qu'il ne soit menestrier ;
> Il la chevauche sans estrier,
> Sans avoir esperon ne botte
> Le tribory en basse notte.[1157]

Cet exemple est plus explicite avec la métaphore équestre qui connote clairement l'acte sexuel. Dans *L'Eugène*, se réjouissant d'être à Paris, le valet a déjà de nombreux projets en tête et il inscrit son discours dans un registre populaire, perpétuant ainsi la tradition farcesque.

Les règles de la courtoisie paraissent trop complexes pour les valets de nos comédies, en atteste le dialogue entre Basile et Antoine, à l'acte I, scène 4 des *Contens*. Face aux craintes

---

Carnaval au théâtre, les propos de Charles Mazouer sont éclairants. Cf. Ch. MAZOUER, « Théâtre et carnaval en France jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. 2, n° 138, 1983, p. 147-161.

[1153] *Trésorière*, p. 8, v. 23-25.

[1154] *Ibid.*, p. 9, v. 44-46 : « Nous sommes en cela d'accord, / Mais à ceste longue esperance / Opposez vostre jouissance ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 10-11, v. 57-61 : « Luy deslogé, / Votre malheur sera changé / En un perdurable plaisir, / Car alors vous aurez loisir / De recouvrer le temps perdu ». Pour pousser la réflexion, cf. R. CHARTIER, « Les élites et les gueux. Quelques représentations (XVI^e^-XVII^e^ siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 21/3, 1974, p. 376-388, ici p. 378 : la peinture des valets réside « dans ce qu'il dit des fantasmes des maîtres ».

[1155] *Eugène*, p. 65, v. 706-709.

[1156] *Ibid.*, p. 66, v. 730-733.

[1157] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques*, t. 5, *Le caquet des bonnes chambrières*, p. 80.

de son maître, le valet essaie tout d'abord de le rassurer. Néanmoins, il ne parvient pas à rester sérieux et ses propos révèlent une certaine verve langagière : « Sauf vostre grace, c'est vous qui avez la queuë de la poisle »[1158]. Piquant au vif son maître, Antoine lui propose de se rendre secrètement chez Geneviefve et de devancer ses concurrents en consommant le mariage avant l'heure[1159]. Le valet ne prend nullement en considération les sentiments sincères que pourrait ressentir son maître. Il défend également l'idée qu'il est préférable de ne pas avertir la jeune femme et de la surprendre afin d'éviter son refus : « Ouy bien, si vous luy demandiez ouvertement. Mais il faut faire sans dire. Trouvons seulement moyen d'entrer au logis lorsqu'elle sera toute seule, comme il luy advient souvent »[1160]. Antoine a donc une vision particulière de l'amour et des ébats amoureux, en conseillant à son maître de mettre de côté le modèle courtois. Enfin, Odet de Turnèbe met en scène un autre valet qui tient également des propos grivois. Il s'agit de Nivelet, le valet de Rodomont, qui se plaît à commenter le comportement des autres personnages. Il observe notamment les jeunes premiers et se montre grivois dans ses paroles. Il sous-entend par exemple que Geneviefve désire secrètement recevoir son amant chez elle et qu'elle prendra du bon temps avec lui : « Elle n'a peur que de l'entrée et de la sortie, car elle seroit bien aise qu'il fust tousjours dedans »[1161]. Outre l'aspect spatial qui est souligné, nous pouvons voir une allusion sexuelle très grivoise. Certes, Nivelet pense que Geneviefve préfère être en présence de son amant, mais il est question aussi de l'acte charnel. Le valet se montre d'ailleurs plus explicite lorsqu'il parle de Basile : « Et puis, quand il sera entré chez Geneviève, s'il ne sçait jouer de ses outils, à son dam »[1162]. Comme nous l'avons vu, le sens du substantif « outil » peut être détourné dans un sens grivois en désignant l'organe sexuel[1163]. Nivelet évoque donc à nouveau l'entretien amoureux des deux amants qui, selon lui, sera forcément d'ordre charnel.

[1158] *Contens*, p. 84, l. 220. Pour l'expression, cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1472 : « tenir la queue de la patelle / poile : avoir du pouvoir, connaître tous les secrets, "être complice" ». Cf. également A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 463.

[1159] *Ibid.*, p. 88, l. 272-274 : « Si la chose est ainsi que vous dites, il n'y auroit meilleur remede pour vous mettre en repos que de trouver moyen de consommer le mariage avec Geneviefve, prenant gentilement un pain sur la fournée ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1249 : « emprunter, prendre, prester un pain sur la fournee : posséder une femme avant de l'avoir épousée ». Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 476. Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 388 : « emprunter un pain sur la fournée : coucher avec une fille avant que de l'avoir épousée ».

[1160] *Ibid.*, p. 89, l. 280-282. Cette même idée est développée une deuxième fois à l'acte III, scène 6. Cf. *ibid.*, p. 146, l. 151-155 : « Je suis seur qu'elle ne sera point si farouche qu'elle ne permette bien qu'on la baise et qu'on luy face quelque autre chose, bien qu'au commencement elle face semblant d'y resister. Car une fille ne veut jamais accorder de parolle ce qu'elle laisse prendre de fait, et est bien aise d'estre ravie ».

[1161] *Ibid.*, p. 97, l. 419-420.

[1162] *Ibid.*, p. 102, l. 526-527.

[1163] Nous renvoyons ici à l'analyse de ce mot : cf. *supra*, p. 128-133.

En outre, il n'est pas rare d'assister aux rêveries des valets. Ces derniers se plaisent parfois à imaginer comment ils agiraient à la place de leurs maîtres. Dans ce cas, ils se vantent de se comporter de manière plus simple et spontanée, en ne prenant pas en compte toutes les règles que les jeunes premiers s'imposent par souci de bienséance. Dans *Les Esbahis*, le récit de l'Advocat sur sa rencontre avec son amante ne laisse pas indifférent son valet, Julien. Celui-ci veut en effet assouvir lui aussi ses désirs :

> Si je puis rencontrer le bas
> De quelque garse à mon appoinct.
> Vous vous estes mis en pourpoinct,
> Mais je me mettray en chemise,
> Si j'ay ceste dame promise.
> L'escoutant, il m'a mis en rut.[1164]

L'expression « mettre en rut » est intéressante car elle se rapporte explicitement à la sexualité[1165]. Cette locution était déjà présente chez Coquillart[1166]. Rabelais l'utilise également à nombreuses reprises dans *Pantagruel*[1167]. Non seulement le discours de Julien dans *Les Esbahis* reprend cette tradition, mais il va plus loin dans le registre grivois. La présence des deux vêtements désigne bien évidemment le fait que le valet se déshabille afin d'accomplir l'acte charnel[1168]. Comme le rappelle Edmond Huguet, l'adjonction de ces deux syntagmes dénote la nudité d'une personne[1169]. L'expression « être en rut » traduit aussi son ardeur sexuelle. Cependant, comme le souligne Julien, il fera preuve de plus d'ardeur que son maître. Le valet se montre grivois en utilisant le substantif « bas » qui, comme nous l'avons vu, se rapporte au sexe féminin. L'expression « être en rut » est également explicite car elle souligne le désir sexuel du jeune homme. Enfin, à l'acte III, scène 4, le valet ponctue son monologue d'expressions grivoises comme « fourbir une femme »[1170], qui désigne explicitement l'acte

---

[1164] *Esbahis*, p. 192, v. 2035-2040.
[1165] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 562 : « en chaleur de luxure, se dit à la fois de l'homme et de la femme ». Cf. également G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1548 : « estre / mettre en ruit : en chaleur » ; A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 491 : « entrer en rut : s'échauffer, devenir luxurieux ; métaphore ».
[1166] Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, *Le Plaidoé*, p. 33, v. 459-461 : « Quant ces mignons si sont en ruit, / Et qu'elles le font a plaisance, / Le monde n'en est point destruit » ; *ibid.*, *Les Droitz nouveaulx*, p. 224, v. 1887-1888 : « En ce cas l'ung l'autre compense, / Puis que chascun d'eulx est en ruit ».
[1167] Cf. par exemple, François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, ch. 17, p. 514 : « boire du meilleur et force espiceries pour mettre les vieilles en ruyt et en chaleur ».
[1168] Pour le « pourpoinct », cf. par exemple G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p.1433 : « en pourpoint : sans manteau, misérablement, dépouillé de son bien ». Quant à la chemise mise sur le même plan que le « pourpoinct », cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 28 : « prêt à la "lutte" ».
[1169] E. HUGUET, *Le langage figuré au XVI^e siècle*, p. 225 : « Pour exprimer la pauvreté avec toutes ses conséquences, la langue est riche en locutions figurées. Dépouiller quelqu'un de tout ce qui lui appartient se dit en langage figuré *mettre en pourpoint, mettre en chemise* ».
[1170] *Esbahis*, p. 157, v. 1427-1429 : « Et il n'y a point de danger, / Pour bien mieux les encourager, / De les fourbir premierement ».

sexuel, en signifiant « coïter, faire parvenir à l'orgasme »[1171]. Aucun doute n'est donc permis sur les intentions de Julien qui porte un grand intérêt sur les plaisirs de la chair.

Dans *Les Néapolitaines*, Loys se comporte comme Julien. Ayant entendu les aventures amoureuses de son maître, le serviteur ressent différentes émotions : « Vous oyant seulement, je deviens tout je ne sçay quoy. Vous avez donc juché sur le poulailler ? »[1172]. Imaginant que son maître a pu connaître les plaisirs de l'amour, Loys se laisse gagner par son propre désir. Dès l'acte II, scène 5, Ambroise, le père du jeune premier, dénonce les agissements de Loys en affirmant qu'il influençait son fils d'une manière qui ne lui convenait pas[1173]. Il pense en effet qu'il le détourne du bon chemin et que c'est à cause de lui qu'Augustin s'intéresse davantage à l'amour qu'à son métier de marchand.

Si les valets ne parviennent pas influencer leurs maîtres sur le comportement à adopter avec une femme, ils n'éprouvent aucune vergogne à le faire de leur côté. À l'acte I, scène 4 des *Corrivaus*, Gillet avoue par exemple vouloir se comporter d'une manière différente que son maître en matière d'amour. Il souhaite en effet aimer plusieurs femmes à la fois et il loue également les mérites d'un amour purement charnel :

> Vrayement je seroy bien un grand sot, pendant que mon maistre demeine une vie amoureuse, si de ma part je ne me jettois aussi sur l'amour : non point de la sorte qu'il fait, car il est de ces amoureux transis, qui ne s'amusent qu'à une, & sont deux ou trois ans à lanterner, sans qu'à la fin ils viennent au poinct.[1174]

Le valet se joue des amants courtois qui font preuve de patience avec leur bien-aimée. Gillet préfère ainsi ne pas se contenter d'une seule femme. Il pense alors que les amants courtois mènent une quête vaine et qu'il vaut mieux chercher des relations plus simples. Pour illustrer ses propos, il fait part de sa propre expérience :

[1171] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 301.

[1172] *Néapolitaines*, p. 46, l. 1140-1142. Dans son dictionnaire, Giuseppe Di Stefano rappelle qu'il s'agit d'une « expression libre » mais ne donne pas plus de détails à ce sujet. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1430. Cf. également R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 521 : « jucher sur le poulailler : coïter ».

[1173] *Ibid.*, p. 42, l. 953-956 : « Seroient-ce point les menées de ce mauvais garçon Loys ? A ce que j'entens, il est son favori, mesmement depuis qu'il revint avec lui de la court, il y a un an ». Il le nomme même à la scène suivante comme un « galland ». Cf. *ibid.*, p. 43, l. 965.

[1174] *Corrivaus*, p. 74-75. Pour le verbe « lanterner », cf. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 4, p. 767 : « lanterner : dire des choses vaines, des niaiseries ». Ce terme est fortement représenté dans un des chapitres du *Quart Livre* intitulé « Comment Pantagruel rencontra une nauf de voyagers retournans du pays Lanternois ». Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Le Quart Livre*, ch. 5, p. 940-942. De plus, le verbe « lanterner » peut avoir le sens de « tourmenter de discours, divertir » en désignant des paroles vaines. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 938. Mais il est possible également qu'il soit pris dans un sens érotique. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 387 : « lanterner : baiser ». Ce second sens se retrouve notamment chez Rabelais. Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Le Quart Livre*, ch. 9, p. 958 : « Le vent de Galerne (dist Panurge) avoit doncques lanterné leur mere ». Dans *Les Corrivaus*, les deux sens sont valables puisque le valet souligne les efforts vains de son maître dans le domaine de l'amour. Ce verbe se retrouve également dans la comédie de Belleau dans son premier sens qui est plus facilement identifiable avec le reste de la réplique. Cf. *Reconnue*, p. 76, v. 818-819 : « Vous ne faites que lanterner, / Perdre temps, et balliverner ».

> De ma nature, je ne me veulx point vouër à une seule sainte, & quand je trouve des chausses de mesmes mon pourpoint, je les prens. Aussi la bonne sourys at-elle pas plus d'un trou à se retirer ? Ainsi par touts les Diables, faut il faire, non point s'amuser, comme les amoureus de Quaresme, à faire l'Alquemie en amour, & en tirer la quintessence, & qui se trouvent tousjours, apres avoir bien fantastiqué, les mains pleines de vent.[1175]

Antoine dans *Les Contens* tient les mêmes propos en parlant également des « amoureux de Caresme » :

> T'amuserois-tu seulement à luy faire des contes de la cigogne, luy demander comment elle se porte et luy lecher le morveau (comme font un tas d'amoureux de Caresme qui ne touchent point à la chair) sans executer ce qui importe le plus ? Je croy que tu ne te ferois point prier de danser le branle de un dedans et deux dehors.[1176]

Comme l'indique le *Dictionnaire érotique*, les « amoureux de Caresme » sont perçus comme « timides, froids »[1177]. Dans *Pantagruel*, Rabelais parle des « dolens contemplatifz, amoureux de karesme » auxquels le héros éponyme ne veut pas ressembler[1178]. Bien au contraire, il préfère faire preuve de fougue amoureuse. Pour ceux qui aiment le plaisir de la chair, il semblerait que les « amoureux de Caresme » soient un contre-exemple. Dans les comédies de notre corpus, les serviteurs ne se considèrent pas comme eux, en se faisant passer pour des amants plus vigoureux et téméraires. Il est intéressant également de relever différents types d'expressions qui se rattachent aux animaux comme « faire des contes de la cigogne »[1179] et surtout « lecher le morveau ». Dans cette deuxième expression, le substantif désigne le « museau » et, associé au verbe « lecher », il signifie « baiser continuellement »[1180]. Ces termes se retrouvent également dans l'expression « s'entrelescher le morveau comme les chats au mois de may », présente par exemple dans la farce des *Deux Maris et leurs deux femmes* : « Ilz s'entreleschent le morveau / Comme les chatz au moys de may »[1181]. Dans la comédie humaniste, à travers ces paroles, le valet se joue de certains amants qui, selon lui, perdent trop de temps dans la séduction. Lorsqu'il se retrouve dans ce genre de situation, Antoine assure qu'il agit

---

[1175] *Ibid.*, p. 76. Il n'est pas rare de trouver des métaphores liées au corps. Le substantif « vent » est répertorié dans le dictionnaire de Giuseppe Di Stefano en étant associé à de nombreuses expressions. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1756 : « indique l'éphémère, ce qui est peu stable, mensonger ». De plus, la locution qui fait intervenir le substantif « souris » est peu commune. Dans *Le Livre des proverbes français*, il est possible de trouver l'expression « nulle souris sans pertuis » mais sans plus de précision. Cf. A. LE ROUX DE LINCY, *Le Livre des proverbes français*, p. 314. Ce substantif peut être associé à une expression explicitement grivoise. Cf. par exemple, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Retrait*, p. 205, v. 93-94 : « Y vous ostera bien les sourys / Tantost du cul ».

[1176] *Contens*, p. 147, l. 161-166.

[1177] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 26. Cf. également G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 49 : « amoureux / amant / amours de Caresme : timide, froid, qui s'abstient, chaste ». Cf. également A. LE ROUX DE LINCY, *Le Livre des proverbes français*, p. 162 : « qui a peur de toucher à la chair – amoureux timide ».

[1178] François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Pantagruel*, ch. 21, p. 536.

[1179] Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 379 : « contes de la cigoigne : des fables ou niaiseries ». Cf. également A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 117.

[1180] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 439.

[1181] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les deux Maris et leurs deux Femmes*, p. 460, v. 493-494.

différemment avec l'expression grivoise « danser le branle de un dedans et deux dehors » qui indique clairement l'acte sexuel[1182]. À l'instar de Gillet dans *Les Corrivaus*, les relations charnelles sont également primordiales pour Antoine. En se comparant aux jeunes premiers, les serviteurs inscrivent donc leurs actions dans la veine grivoise. Si les valets accusent leurs maîtres de ne pas être assez téméraires pour faire avancer l'intrigue amoureuse, ils mettent en application leurs propres conseils lorsqu'ils se retrouvent avec une femme. Les serviteurs refusent alors d'agir de manière courtoise comme leurs maîtres et révèlent au contraire leur appétit sexuel de manière explicite.

[1182] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 192 : « faire l'amour ». D'autres expressions sont possibles avec la « danse » et le « bransle ». Cf. *ibid.*, p. 90 : « danser le bransle (du loup), danser le bransle de un dedans et deux dehors : foutre ». Toutes les expressions sexuelles où le mot « danse » apparaît sont répertoriées dans ce même dictionnaire. Cf. *ibid.*, p. 191-192.

5.3. L'échange verbal entre valets

Si les jeunes premiers dans *La Reconnue* ne font pas preuve de grivoiserie, il n'en est pas de même pour leurs valets. Ces derniers sont en effet porteurs d'un réalisme populaire en parlant sans vergogne de la sexualité des autres personnages. L'exemple le plus frappant est à l'acte II, scène 4 où Maistre Jehan, Janne et Potiron échangent des propos grivois[1183]. Ils se mettent alors à commenter les réactions des différents protagonistes du point de vue notamment de l'intrigue amoureuse. Ils évoquent tout d'abord la relation entre Monsieur l'Advocat et sa femme. Selon Potiron et Maistre Jehan, cette dernière ne serait pas totalement naïve au sujet de l'amour que son mari porte à la jeune première[1184]. En ce sens, deux expressions populaires sont révélatrices : « il y a anguille sous roche »[1185] et « s'elle n'a la puce en l'oreille »[1186]. Mais c'est surtout dans les paroles de Janne que la veine grivoise fait son apparition avec « moudre la farine »[1187]. Cette expression apparaît une deuxième fois dans cette même scène : « Janne, son moulin est trop sec / Pour y mouldre ceste farine »[1188]. Dans le *Dictionnaire érotique*, l'expression « moudre la farine » n'est pas présente en tant que telle, mais le verbe « moudre » signifie « coïter » et la farine peut être associée au verbe « bluter » en désignant la relation charnelle en elle-même[1189]. Les serviteurs se jouent ici de Monsieur l'Advocat en soulignant sa vieillesse et le fait qu'il veuille se comporter comme un jeune amoureux. Ils ont également recours à la métaphore du labourage pour parler de l'acte sexuel : « Monsieur est semblable à celuy / Qui laboure le champ d'autruy, / Et laisse là le sien en friche : / C'est ainsi que l'on

[1183] *Reconnue*, p. 74-82.
[1184] Nous développons davantage cette idée dans notre partie III : cf. *infra*, p. 408-416.
[1185] *Ibid.*, p. 74, v. 772. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 57 : « il y a (bien de l') anguille sous roche : l'affaire n'est pas claire, il se trame quelque intrigue ».
[1186] *Ibid.*, p. 74, v. 777. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1459 : « avoir la puce en l'oreille : être sur le qui vive, être inquiet, tourmenté, éprouver des doutes, être en amour ». Cf. également, A. LE ROUX DE LINCY, *Le Livre des proverbes français*, p. 310. De plus, dans cette scène, il est possible de retrouver d'autres expressions populaires pour décrire l'état de Madame l'Advocate. Cf. par exemple *ibid.*, p. 74, v. 761-762 : « Et vrayment son visage monstre / Qu'elle a son beguin à l'envers ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 146 : « avoir son beguin de travers : être triste, soucieux, avoir l'esprit troublé ». *Ibid.*, p. 77, v. 823-825 : « Parbieu, c'est quelque mauvais vent / Qui l'a frappée ce matin, / Et l'a mise en son avertin ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 101 : « estre en son avertin : être fou, hystérique ». *Ibid.*, p. 78, v. 848 : « Madame est en son pelisson ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1320 : « estre en son pelisson : inquiet, embarrassé ». Comme nous l'avons vu plus haut, le substantif « pelisson » peut être rattaché à des expressions grivoises comme « rembourrer le pelisson a une femme » : cf. *supra*, p. 202.
[1187] *Ibid.*, p. 75, v. 783-786 : « Quand elle oit seulement le bruit / D'un voisin, ou d'une voisine, / Qui porte moudre sa farine / Ailleurs que dedans sa maison ».
[1188] *Ibid.*, p. 78, v. 859-860.
[1189] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 254 et p. 444. Le moulin peut également être associé à l'eau et désigne donc « le sexe de la femme » et « le sperme ». De plus, l'expression « mouldre au moulin d'une femme » signifie « faire l'acte charnel ». Cf. *ibid.*, p. 441.

devient riche »[1190]. L'héritage farcesque est ici explicite puisque le labourage est souvent assimilé à la sexualité dans les pièces médiévales[1191]. Les valets rappellent donc qu'il n'est pas prudent de convoiter une autre femme quand on est déjà marié. C'est d'ailleurs la leçon qui est mise en avant à la fin de la farce du *Gentilhomme et de Naudet*[1192].

Quittant le domaine agricole, les serviteurs de *La Reconnue* assimilent ensuite la sexualité à de la nourriture[1193] : « C'est pour sa bouche qu'on l'affine, / Et pour le metre en appetit »[1194]. Il s'agit à nouveau d'un trait commun aux farces françaises, qui se plaisent à mettre en parallèle appétit et désir[1195]. Viennent ensuite les métaphores liées à la guerre[1196] et à l'équitation à travers lesquelles Monsieur l'Advocat est ridiculisé pour son manque de prouesses dans le domaine sexuel : « Il s'en peut bien tirer arriere ; / Ce n'est pas pour un tel monteur, / Ce n'est pas pour un tel picqueur / Vrayment que la lisse est dressée »[1197]. Rappelant la vieillesse de son maître[1198], la chambrière pense que la quête amoureuse de Monsieur l'Advocat est vaine. Ce dernier n'est d'ailleurs pas le seul personnage dont on se moque. Développant encore la métaphore de l'équitation, Potiron évoque le passé de son interlocutrice : « Janne a servi à l'escurie : / Elle en parle assez proprement »[1199]. « L'escurie » se rattachant au « sexe de la

---

[1190] *Reconnue*, p. 78, v. 852-855.

[1191] Comme nous l'avons vu, la farce de *Raoullet Ployart* est le meilleur exemple : cf. *supra*, p. 128. Rappelons que de nombreuses expressions sexuelles sont créées à partir du terme « labourage ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 381-382.

[1192] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Gentilhomme et Naudet*, surtout p. 302.

[1193] La nourriture, et notamment la faim, est un leitmotiv présent dans l'ensemble de la pièce. Nous étudions cet aspect plus particulièrement dans notre partie IV : cf. *infra*, p. 544-549.

[1194] *Reconnue*, p. 78-79, v. 861-862. Cf. également, *ibid.*, p. 78, v. 856-858 : « Hà vrayment il a bonne grace ! / C'est pour luy ceste soupe grasse, / Il s'en peut bien torcher le bec ». Étant donné que Janne est souvent en train de préparer des repas lors de ses différentes apparitions sur scène, il est difficile de savoir si cette réplique s'applique pleinement au domaine culinaire en évoquant un plat qu'elle serait en train de concocter pour son maître. Il s'agit peut-être aussi d'une allusion sexuelle mais, avec des indications scéniques si peu développées, il n'est pas aisé d'avoir un avis tranché à ce sujet. Sur l'expression « s'en torcher le bec », cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 144 : « ne pas avoir ce qu'on souhaite ». Cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 539 : « torcher le bec : ne donner rien aux autres ». Dans *Les Contens* et *Les Néapolitaines*, nous retrouvons également cette expression mais avec le substantif « bouche » et en conservant le sens de privation. Cf. *Contens*, p. 77, l. 74-75 : « Repentir ou non repentir, si faut-il que vous en passiez par là, et que Basile s'en torche hardiment la bouche » ; *Néapolitaines*, p. 86, l. 2570-2571 : « j'en peux bien torcher ma bouche ».

[1195] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 31 : « appétit : désir, désir de la chair ».

[1196] *Reconnue*, p. 80, v. 882-883 : « La lance à Monsieur est gauchere / Pour tirer droit à la visiere ». Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, il est commun depuis les farces françaises d'assimiler la « lance » à l'organe sexuel. Cf. *supra*, p. 86.

[1197] *Ibid.*, p. 80, v. 875-878. Sur l'expression « piquer une femme : coïter ». Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 504. Nous avons également démontré dans ce présent chapitre que Monsieur l'Advocat était le type du vieillard amoureux : cf. *supra*, p. 141-149.

[1198] *Ibid.*, p. 80, v. 879-880 : « Sa monture est trop harassée ; / Il peut bien s'essayer ailleurs ». Selon Giuseppe Di Stefano, le terme « monture » a une acception libre, « et peut engendrer des jeux de mots plaisants ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1109.

[1199] *Ibid.*, p. 81, v. 887-888. L'expression « servir a l'escurie » est répertoriée par Giuseppe Di Stefano mais avec une « acception libre ». Aucun détail n'est donc délivré sur sa signification. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 570.

femme » dans le registre grivois[1200], le valet semble parler de la vie licencieuse que Janne aurait pu avoir et notamment de l'expérience qu'elle possède dans ce domaine. Il s'agit pourtant de la seule mention à ce sujet dans la pièce puisque, comme nous l'avons vu, Janne ne tient pas le rôle traditionnel d'une chambrière entremetteuse[1201]. Il est pourtant intéressant d'analyser sa réponse aux allusions de Potiron : « C'a donc esté en escurant / Mon chaudron dedans la cuisine »[1202]. Ici, elle ne répond pas explicitement aux dires de Potiron et parle plus de son rôle en tant que cuisinière, créant ainsi une paronomase entre « escurie » et « escurant ». Désignant le sexe féminin[1203], le chaudron est souvent utilisé dans la tradition farcesque. Le fait d' « écurer son chaudron » est donc une métaphore sexuelle, comme nous avons pu le voir avec la farce des *Femmes qui font écurer leurs chaudrons*[1204]. Même si Potiron utilise à nouveau cette expression, Janne ne répond pas de manière grivoise, préférant ne pas évoquer ses histoires d'amour.

Les servantes peuvent aussi manipuler leurs homologues masculins afin d'obtenir quelque chose. Nous assistons bien souvent à des dialogues où l'un cherche à séduire l'autre. C'est notamment le cas dans *Les Esbahis* où Marion se rapproche d'Anthoine afin de subtiliser l'habit de son maître[1205]. À l'acte I, scène 3, elle lui propose tout d'abord de prendre du bon temps ensemble : « Anthoine, qui auroit affaire / De vostre ayde en ce mien affaire, / En pourroit-on finir à l'aise ? »[1206]. Même si la demande est formulée à demi-mot, le valet comprend la requête et s'enthousiasme à l'idée de se consacrer à autre chose que son travail : « Il n'y a rien qui plus me plaise / Que de m'employer pour l'amour / De vous »[1207]. Marion poursuit sa quête à l'acte II, scène 5 où elle se montre avenante avec Anthoine. Elle commence en effet par le complimenter, puis lui propose de prendre du bon temps ensemble, comme ils pouvaient le faire dans le passé :

> Anthoine, mon fils et mon Roy,
> Mon petit mignon, je te prie
> De me faire passer l'envie,
> Te donnant la collation,

[1200] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 223. Dans le dernier livre de Rabelais, le substantif « escurie » est associé au verbe « visiter ». Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Cinquième et dernier livre des faits et dits héroïques du Bon Pantagruel*, p. 1246.
[1201] Dans cette présente partie, cf. *supra*, p. 68-71.
[1202] *Reconnue*, p. 81, v. 889-890.
[1203] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 120.
[1204] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Les femmes qui font écurer leurs chaudrons*, p. 213-240. Nous avons déjà analysé cette farce : cf. *supra*, p. 128-131. Sur la richesse des métaphores sexuelles dans les farces françaises, cf. B. C. BOWEN, « Metaphorical Obscenity in French Farce, 1460-1560 », *Comparative Drama*, vol. 11, n° 4, 1977-1978, p. 331-344.
[1205] Il s'agit d'une ruse particulière qui met en œuvre le déguisement. Ce procédé fait l'objet d'une étude dans notre partie III : cf. *infra*, p. 467-484.
[1206] *Esbahis*, p. 113, v. 467-469.
[1207] *Ibid.*, p. 113, v. 470-472.

Car, par ma foy, l'intention
Que j'ay de banqueter ensemble
Est plus grande qu'il ne te semble.[1208]

Malgré l'implicite de ces paroles, il ne faut pas oublier que le banquet précédait l'acte sexuel dans les farces médiévales. Les deux personnages finissent d'ailleurs par rentrer dans une maison et nous ne retrouvons Marion qu'à l'acte III, scène 4 et Anthoine à l'acte IV, scène 3. Celle-ci ne donne pas de détails sur la teneur de son entrevue avec le valet, mais elle explique sa réussite dans le vol de l'habit de Josse. Elle dit également qu'elle a réussi à détourner l'attention d'Anthoine qui, devenu ivre, a fini par s'endormir[1209]. La grivoiserie est peu présente en tant que telle, surtout en comparaison avec *La Tasse* et les dialogues entre Georgette et Bertrand. Ces derniers vivent et servent dans la même maison et se disputent la possession de la tasse que leur maître vient d'acquérir. Malgré ces querelles et après avoir bu du vin, Bertrand avoue son attirance pour la chambrière : « Si ie pouvois baiser Georgette, / I'aurois bien tous mes appetits : / Car pour iouer au cliquetis / Elle a, me semble, bonne grace »[1210]. Ici, le substantif « appetits » se rapporte au sexe[1211], comme l'expression imagée « iouer au cliquetis ». Même si nous n'avons pas trouvé d'attestation pour cette locution, nous pouvons tout de même rappeler le sens du verbe « jouer » qui fait référence au « jeu d'amour »[1212]. Le substantif « cliquetis » est plus mystérieux, évoquant surtout un bruit particulier. Malgré les avances de Bertrand, Georgette ne partage pas les mêmes sentiments à son égard. Elle le considère en effet comme un lâche qui ne parvient pas à aider leur maîtresse[1213]. Celui-ci tente en vain de calmer le courroux de son maître, mais il n'y parvient pas. Lorsque Bertrand découvre sa maîtresse en compagnie d'un autre homme, il décide de tout révéler à Jerosme. Ces différentes réactions provoquent le refus de Georgette qui, quant à elle, s'efforce d'aider Jaqueline.

Dans tous les cas, le valet fait preuve de grivoiserie à plusieurs reprises dans la comédie. Après avoir vu Jaqueline avec son amant, il commente cette scène en ayant recours à une métaphore liée à l'équitation : « Que maudit soit la haridelle, / D'ainsi se laisser chevaucher »[1214]. Puis, face aux questions pressantes de son maître, il avoue finalement la cause

[1208] *Ibid.*, p. 135, v. 932-938.
[1209] *Esbahis*, p. 154, v. 1361-1364 : « J'ay si bien soulé mon galant / Qu'il dort un somme maintenant / Qui nous donra loisir de faire / Tant plus aisément nostre affaire ».
[1210] *Tasse*, p. 31.
[1211] Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 61 : « appetit : désir ». Cf. également R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 31.
[1212] Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 374.
[1213] Lorsque son maître veut battre Jaqueline, Georgette s'interpose à plusieurs reprises, tout en menaçant Bertrand d'intervenir. Cf. *ibid.*, p. 46 : « Laisso aqueou baston, ibrougnas, / Senon ti gararai lo nas ».
[1214] *Ibid.*, p. 88.

de son étonnement, mais en restant dans un langage imagé : « Ma maistresse preste l'outil »[1215]. Même si, comme nous l'avons vu, le substantif « outil » est ici détourné dans un sens sexuel, cette explication ne suffit pas à Jerosme. Bertrand est donc obligé de développer davantage ce dont il a été témoin :

> C'est ma maistresse (puis qu'il faut
> Que ie le vous conte tout haut,
> Ainsy que i'ay veu à ceste heure
> Par le pertuis de la serrure)
> Qui decrote son Pelisson
> Avec vn ieune compagnon,
> Si qu'au mouvoir de la couchette
> Le chaslit en bruit et craquette.[1216]

Il semblerait que le bruit du lit soit un élément important pour Bertrand qui en parlait déjà dans ses autres répliques. Le valet essaie donc d'être le plus précis possible en utilisant les sens de la vue[1217] et de l'ouïe, afin que son maître prenne conscience que sa femme a un amant. Après avoir été convaincu, Jerosme demande à son serviteur de trouver des témoins pour attester de l'infidélité de sa femme et ainsi se venger d'elle. C'est à ce moment que Georgette adopte une attitude ambiguë avec Bertrand, comme l'indique la didascalie : « Elle luy donne des soufflets en le flattant et caressant »[1218]. Comme Marion dans *Les Esbahis*, Georgette manipule Bertrand afin de l'éloigner et de reprendre les choses en main. Cependant, contrairement à la comédie de Grévin, aucune allusion sexuelle n'est prononcée par la chambrière. Claude Bonet brosse donc le portrait d'une chambrière rusée, plutôt que celui d'une femme en quête de plaisirs personnels[1219].

Cette comédie comporte pourtant une spécificité par rapport aux autres pièces de notre corpus : le mariage entre les valets lors du dénouement. C'est en effet Georgette qui annonce la décision de leurs maîtres à Bertrand, qui se réjouit de cette nouvelle : « En toute ioye et passetemps / Nous ferions iouer à la lutte / Maistre Tribard de Culebute / Nous aurions du contentement »[1220]. Il est plaisant de voir que le valet perçoit surtout les avantages de ce mariage

---

[1215] *Ibid.*, p. 91. Une autre expression imagée est également intéressante : « Avant le clystere donné / La siringue ilz n'ont desgainé ». Cf. *ibid.*, p. 89. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, t. 7, p. 161-162 : « syringue : flûte (…) seringue médicale ». En partant de cette définition, nous pouvons voir que la forme de la « syringue » possède une connotation sexuelle. Dans tous les cas, Bertrand évoque les ébats amoureux de sa maîtresse avec son amant.

[1216] *Tasse*, p. 92-93. Pour l'allusion sexuelle du « pelisson », voir notre étude de ce mot dans cette présente partie : cf. *supra*, p. 202.

[1217] Il est d'ailleurs plaisant de retrouver la découverte de l'acte sexuel d'un personnage témoin qui regarde par le trou de la serrure. Comme nous l'avons vu précédemment, ce motif est présent dans d'autres pièces de notre corpus, où un côté voyeur est mis en avant.

[1218] *Tasse*, p. 98.

[1219] Nous étudions plus particulièrement le personnage de Georgette dans notre partie III.

[1220] *La Tasse*, p. 160.

du point de vue de la satisfaction sexuelle avec l'expression « jouer à la lutte » qui veut dire « faire l'acte, coïter »[1221]. L'allusion à « Maistre Tribard de Culebute » nous fait d'ailleurs penser à « maistre Bidault de Culbute » qui, comme nous l'avons vu, désigne le sexe masculin[1222]. Quant à Georgette, elle ne répond pas aux allusions de son interlocuteur et se contente d'obéir à sa maîtresse. Si Jacques Grévin et Claude Bonet ont choisi de développer le caractère rusé de leur chambrière, d'autres dramaturges de notre corpus ont préféré les inscrire dans un contexte grivois.

Dans *Les Contens*, Perrette joue un tout autre rôle dans son dialogue avec Antoine à l'acte III, scène 9. Le spectateur apprenait déjà de la part du valet, lors de la scène, du même acte, qu'il avait jeté son dévolu sur la jeune chambrière : « J'avois bien deliberé de lui offrir mon service et tout ce que je porte »[1223]. Cependant, Perrette est méfiante à l'égard d'Antoine lorsqu'il frappe à la porte. Elle lui fait alors promettre de ne pas la toucher et ne pas être entreprenant[1224]. Face à la réponse du valet, le spectateur peut se demander si les deux serviteurs ont déjà été intimes par le passé[1225]. Le dialogue qui s'ensuit ne délivre pas de réponse à ce sujet, mais il s'inscrit dans la veine grivoise. Même si Perrette ne cesse de ponctuer ses paroles d'expressions religieuses[1226], celles-ci sont en décalage avec toutes les expressions licencieuses. Comme le précise Robert Aulotte, Odet de Turnèbe apporte une autre épaisseur au personnage de la chambrière grâce à cette scène : « Perrette est surtout là pour mener avec le gaulois Antoine ce dialogue grossièrement réaliste »[1227]. Rappelons que celle-ci tenait un rôle secondaire dans la comédie et que nous nous étions demandée comment le dramaturge avait renouvelé ce type de personnage. C'est donc à travers ce dialogue grivois que la verve langagière des valets est la plus frappante.

Brian Jeffery rappelle d'ailleurs que cette scène s'oppose au duo amoureux entre les jeunes premiers, qui s'inscrit davantage dans la courtoisie : « In *Les Contents*, III. ix, the servants Antoine and Perrette have a series of indecent exchanges suitable for the character of servants ; while in the same play, V. iii, Basile and Geneviève have a "love-duet" couched in

[1221] R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 402.
[1222] Cf. *supra*, p. 84.
[1223] *Contens*, p. 147, l. 173-174.
[1224] *Ibid.*, p. 153, l. 275-276 : « Par Sainct-Jehan non feray, si tu ne me donnes premierement asseurance de ne me rien faire ».
[1225] *Ibid.*, p. 153, l. 277 : « Ay-je accoustumé de te faire mal ? ».
[1226] *Ibid.*, p. 153, l. 275 : « Par Sainct-Jehan » ; *ibid.*, p. 154, l. 280-281 : « L'aumosne est faite dès le matin » ; *ibid.*, p. 155, l. 304 : « Vierge de grace » ; *ibid.*, p. 156, l. 307 : « Mon Dieu, mon pere, mon createur ! » ; *ibid.*, p. 156, l. 314 : « nous sommes perdues si Dieu n'a pitié de nous ! » ; *ibid.*, p. 156, l. 319 : « Mais par Nostre-Dame ».
[1227] R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, p. 90.

the loftiest terms »[1228]. Dans cette scène, les deux serviteurs ne cessent en effet d'avoir recours à la grivoiserie. Tout d'abord, Antoine pousse Perrette dans ses retranchements en l'accusant d'avoir ses « fiebvres quartaines »[1229] ou la « fiebvre rouge qui prent aux femmes tous les mois »[1230]. Tous les deux veulent alors avoir le dernier mot[1231], même si Antoine essaie de persuader Perrette de lui accorder ses faveurs : « Essayes-en, et puis tu le sçauras. Aussi bien n'engendré-je point »[1232]. Sa stratégie argumentative est peu commune car il rappelle que les chambrières sont souvent contraintes d'accepter les faveurs des valets à cause de la différence de leur rang social[1233]. Vexée, Perrette rétorque avec une expression grivoise : « tu peux bien trainer tes dandrilles ailleurs »[1234]. Cette expression se retrouve de surcroît dans une autre pièce de notre corpus, *Les Esbahis*, en étant prononcée par le valet Julien[1235]. Perrette offre donc une image peu conventionnelle des organes génitaux, mais qui suscite le rire. Selon Giuseppe Di Stefano, les « dandrilles » désignent les attributs d'un homme et sont rattachées à l'expression populaire « traîner ses dandrilles ailleurs » qui signifie « décamper »[1236]. Ce sens est présent dans cette scène puisque Perrette cherche à se débarrasser d'Antoine. Ce dernier cesse alors de vouloir la séduire et redevient sérieux. Il lui explique qu'elle doit lui ouvrir la porte afin qu'il sauve son maître, enfermé dans la maison. Malgré le caractère impératif de la situation, le valet ne peut s'empêcher d'avoir recours à des expressions populaires : « Car je te puis asseurer que Dame Louyse ne fait que de partir d'icy, et a veu par le trou de la serrure mon maistre qui jouoit beau jeu avec Geneviefve, car il couchoit gros »[1237]. Perrette cesse alors de le contredire et met un terme au dialogue grivois, n'ayant pas offert au valet ce qu'il désirait tant.

[1228] B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 155.
[1229] *Contens*, p. 153, l. 277.
[1230] *Ibid.*, p. 154, l. 286. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 285 : « fievres rouges : menstrues ».
[1231] *Ibid.*, p. 154, l. 279-281 : « Mais retourne hardiment d'où tu viens, car il n'y a rien ceans pour toy. L'aumosne est faite dès le matin ».
[1232] *Ibid.*, p. 154, l. 278. Cf. DMF 2020 « engendrer » : « procréer, concevoir ». Cf. également R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 232 : « engendrer : enfanter, féconder ». Les mêmes sens sont présents également dans le dictionnaire de Huguet. Cf. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 3, p. 441 : « engendrer : enfanter ».
[1233] *Ibid.*, p. 154, l. 282-284 : « Depuis quand es-tu devenue si glorieuse que tu refuses tes serviteurs, maintenant que tu as si bon loisir d'exercer les œuvres de misericorde et loger les nuds ? ». À noter l'expression grivoise « loger les nuds » qui signifie « faire l'amour ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1182. Cf. également R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 458 : « loger les nuds : faire l'amour ».
[1234] *Ibid.*, p. 155, l. 291. À ce sujet, cf. DMF 2020 « dandrilles » qui désignent les « testicules ». Les mêmes remarques sont manifestes dans le *Dictionnaire érotique*. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 191 : « les dandrilles : les attributs d'un homme ». Huguet relève d'ailleurs l'expression « trainer ses dandrilles ailleurs » qui signifie « s'en aller ». Cf. E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 2, p. 703.
[1235] *Esbahis*, p. 129, v. 824-825 : « Il l'enverra bien autre part / Traîner ses dandrilles ».
[1236] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 451.
[1237] *Contens*, p. 155, l. 300-303. Cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 166 : « coucher gros : jouer gros jeu, faire l'amour ».

Nous pouvons comparer ce dialogue avec celui de Marie et de Richard dans *La Trésorière*. À l'acte III, scène 3, dès qu'il aperçoit la chambrière, Richard devient très familier avec elle : « Si je pouvois à mon loisir / Avoir de ce sein le plaisir : / Ces deux ivoirines boulettes, / Ces deux cerises rondelettes »[1238]. Ici, le valet met sur le même plan la nourriture et la sexualité, montrant ainsi son désir lorsqu'il aperçoit certaines parties du corps de son interlocutrice[1239]. Marie, quant à elle, est lucide et devine aisément ses intentions. L'expérience de Marie semble d'ailleurs s'opposer à la fougue de Richard puisque la chambrière fait preuve de franchise avec lui : « Vous voulez donc faire l'amour »[1240]. De plus, elle se moque de lui par rapport à son âge et à son manque d'expérience en utilisant un langage imagé : « Comment ? il sembleroit à veoir / Que vous ne sceussiez troubler l'eau »[1241]. Comme Antoine avait pu le faire dans *Les Contens*, Richard s'empresse de la rassurer : « Je suis niez, laissez-moy faire, / Aussi bien n'engendré-je point »[1242]. Il se présente alors comme un amant simple et efficace en amour, voulant uniquement prendre du plaisir : « Je ne tiens jamais mon courroux, / Je suis humain, courtois et doux, / Prest à vous faire tout service, / A celle fin que je jouisse »[1243]. Même si l'adjectif « courtois » est utilisé, Richard ressemble davantage à un amant grivois en quête de plaisir charnel. Dans tous les cas, même si Marie participe à cette joute verbale, elle se montre distante avec Richard et refuse ses avances. Nous l'avons vu précédemment, c'est avec Boniface, un autre valet, que Marie compte prendre du bon temps, mais elle prend tout de même plaisir à repousser son interlocuteur grâce à des paroles piquantes. En somme, les dialogues des valets forment un contraste saisissant avec ceux des jeunes premiers. Les dramaturges opposent des types de personnage identifiables par un lexique qui leur est propre. Si les paroles des jeunes premiers appartiennent à la fois à la courtoisie et à la grivoiserie, celles des serviteurs relèvent surtout d'un réalisme populaire à travers leur franc-parler.

[1238] *Trésorière*, p. 48, v. 721-724. Voir aussi, *ibid.*, p. 49, v. 728-729 : « Si vous estes de mon conseil, / Nous ferons bien noz besongnettes ».
[1239] Sur les différentes parties du corps évoquées, cf. R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 83 : « les deux boulettes : les seins » ; *ibid.*, p. 113 : « cerise : tétin ».
[1240] *Trésorière*, p. 49, v. 734.
[1241] *Ibid.*, p. 49, v. 740-741. Voir aussi, *ibid.*, p. 49, v. 730-731 : « Et mon Dieu, Richard, que vous estes / Ores esveillé pour vostre aage ». L'expression « il ne sait pas seulement troubler l'eau » qui signifie « il n'a point de malice » est répertoriée par Antoine Oudin : A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 555.
[1242] *Ibid.*, p. 50, v. 748-749.
[1243] *Ibid.*, p. 50, v. 752-756.

Conclusion

Alors que les auteurs humanistes affichent la volonté de se défaire de l'héritage médiéval, celui-ci est encore bien présent à travers la thématique du plaisir. Si l'on pouvait s'attendre à un certain raffinement dans la peinture du sentiment amoureux à cause de l'amour courtois, on assiste davantage à la reprise d'une tradition grivoise dans les comédies de notre corpus. Exaltant peu les grands sentiments, les pièces de théâtre accordent une place importante à la sexualité, si bien que les protagonistes entreprennent une course folle pour satisfaire leurs désirs. Les dramaturges reprennent en effet des types de personnage issus de la littérature médiévale tels que l'entremetteuse, la chambrière, le religieux et la femme mariée. Ces derniers font partie intégrante de la quête des plaisirs en étant un intermédiaire ou un acteur. Par leurs fonctions, l'entremetteuse et la chambrière sont liées à la sexualité. Étant relativement peu représentées dans l'Antiquité, elles deviennent essentielles dans les œuvres médiévales. Proche à la fois du jeune homme et de son amante, l'entremetteuse permet la rencontre amoureuse. Cette fonction principale est largement mise en œuvre dans notre corpus avec Claude, Saucisson et Françoise. Même si certaines caractéristiques, comme la vieillesse et la pauvreté, sont reprises, les dramaturges humanistes développent davantage le portrait des courtiers en amour. Françoise dans *Les Contens* n'est pas uniquement celle qui réunit les deux amants, elle est aussi un personnage à part entière car elle possède une psychologie plus complexe. Odet de Turnèbe a donc brossé le portrait le plus abouti de l'entremetteuse au XVI^{e} siècle.

Quant à la chambrière, elle est largement représentée dans les comédies de notre corpus. L'héritage médiéval est à nouveau manifeste, les dramaturges humanistes reprenant les rôles traditionnels de la chambrière. Conseillère des cœurs, sa fonction principale est d'inciter sa maîtresse à avoir un amant, mais elle peut également prendre part à l'entreprise amoureuse. La majorité des chambrières de notre corpus tiennent ce rôle d'entremetteuse, devenant ainsi des adjuvantes essentielles pour l'intrigue. Pour certains dramaturges, comme Jacques Grévin, la reprise de la tradition médiévale va plus loin et porte sur les amours et les désirs sexuels de la chambrière. Comme tout serviteur, ce type de personnage est directement assimilé au monde de la sexualité. Nous avons en effet démontré que les valets de notre corpus, eux aussi, n'étaient pas étrangers à cette quête du plaisir. Loin d'être des guides raisonnables pour leurs maîtres, ils tiennent davantage le rôle de guides hédonistes. Tournant en ridicule les discours languissants des jeunes premiers, les paroles des valets trahissent leur appétit sexuel. Attirés par le plaisir charnel, ils ont recours à des expressions à la fois grivoises et savoureuses, redonnant ainsi vie au réalisme populaire propre au Moyen Âge. Les serviteurs de *La Reconnue* ou de *La Trésorière* assimilent par exemple la sexualité à la nourriture ou aux choses les plus triviales. Un seul mot

d'ordre ressort alors de leurs discours : accomplir l'acte sexuel en toute simplicité. Si cette défense de l'hédonisme disparaît peu à peu dans les pièces du XVII^{e} siècle, les serviteurs restent des personnages principaux, au contraire de l'entremetteuse et de la chambrière. Les dramaturges les remplacent par la servante, sans reprendre la tradition grivoise, mais en insistant davantage sur sa ruse.

Deux autres types de personnages hérités du Moyen Âge jouent encore un rôle important dans les comédies humanistes avant de disparaître de la scène. Fortement représenté dans la littérature médiévale, le religieux est un acteur essentiel dans la quête des plaisirs. Favorisant ses propres intérêts, son discours est davantage empreint de sexualité que de sacré. Les auteurs ne cessent alors de le dépeindre comme un homme lubrique et qui se soucie peu de ses fonctions religieuses pour se consacrer à ses amours. Malgré ce succès au Moyen Âge, sa présence s'essouffle au siècle suivant. Nous le retrouvons uniquement dans *L'Eugène* de Jodelle avec son héros éponyme. Amant d'une femme mariée, l'abbé Eugène conserve certaines caractéristiques du religieux licencieux. Il veille également à satisfaire tous ses plaisirs, menant une vie d'hédoniste en toute impunité. À travers ce personnage, Jodelle s'inspire largement des fabliaux et des farces, mais aussi d'une tradition médiévale plus large. Eugène se comporte en effet parfois comme un amant courtois, épris de sa dame. Dans tous les cas, il reste un personnage hors norme, manipulant sans cesse autrui par égoïsme. Dernier vestige de ce personnage, *L'Eugène* est l'unique pièce de notre corpus qui ose faire tenir des propos licencieux à un religieux. Les autres dramaturges détournent également la religion à des fins amoureuses, mais se montrent plus prudents sur le choix du locuteur.

Pour le traitement de la femme mariée, la tradition médiévale est plus explicite. Ce type de personnage est largement représenté au sein de notre corpus car il apparaît à cinq reprises. Reprenant les défauts qui lui étaient assignés depuis le Moyen Âge, les œuvres humanistes présentent des épouses inconstantes en amour, infidèles et insatisfaites sexuellement. Elles ressemblent ainsi aux femmes des fabliaux et des farces, en étant à la recherche d'un amant qui saura les contenter en toute circonstance. Pour certaines d'entre elles, il s'agit aussi de s'affranchir du joug de leur mari jaloux ou violent et de trouver du réconfort dans les bras d'un amant vigoureux. Au sein de notre corpus, c'est Alix dans *Les Contens* qui perpétue le plus la tradition farcesque. Prétextant partir en pèlerinage, elle s'adonne aux plaisirs de la chair sans jamais être découverte par son mari et elle parvient par la même occasion à aider les jeunes premiers. Néanmoins, comme pour le religieux, ce personnage perd ensuite ses caractéristiques héritées du Moyen Âge après avoir été mis à l'honneur une dernière fois dans les comédies humanistes.

Le dernier type de personnage qui a retenu toute notre attention est l'amoureux. Nous nous sommes principalement intéressée au vieillard et au jeune premier, tous deux principalement représentés dans les comédies. De la même manière que les valets, ils n'avaient pas suscité l'intérêt des auteurs médiévaux, mais ils connaissent un bel avenir au théâtre pour les siècles suivants. Dans notre corpus, ces derniers perpétuent tout de même la tradition française par leurs discours grivois. Alors que les comportements du vieillard amoureux sont risibles lorsqu'il se présente tel un amant courtois, le comique est renforcé dès lors qu'il évoque ses prouesses sexuelles. Les discours amoureux parodiques sont également mis en œuvre par les jeunes premiers. Prétendant défendre de hautes valeurs courtoises, ils s'éloignent des thèmes lyriques de Pétrarque en faisant part de leurs désirs sexuels. Ils résistent en effet difficilement à l'appel de la chair et trouvent plusieurs moyens de parvenir à leurs fins. Si ces derniers requièrent souvent l'aide d'autrui, ils sont capables aussi d'agir par eux-mêmes en décidant d'enlever leur jeune promise ou de tout mettre en œuvre pour se retrouver seuls avec elle. L'acte sexuel avant mariage devient alors une stratégie matrimoniale courante dans les comédies de notre corpus. Comme les autres types de personnages étudiés dans ce chapitre, les jeunes premiers prennent part à la quête du plaisir, à l'exception d'Augustin dans *Les Néapolitaines*. Les pièces de notre corpus offrent ainsi un nouveau souffle aux œuvres médiévales en plaçant la sexualité au cœur de leur intrigue.

Partie II : La joyeuse ignorance des naïfs

Comme le souligne Charles Mazouer, « le naïf demeure un personnage littéraire universel »[1244]. La thèse du critique vise en effet à caractériser ce type de personnage, tout en montrant son évolution dans les pièces comiques du Moyen Âge au XVIII[e] siècle. Alain Rey rappelle également l'origine du mot « naïf » avec *nativus*, se rapportant à « "qui a une naissance, un commencement", d'où "reçu en naissant, inné, naturel" »[1245]. Charles Mazouer précise cette définition en ces termes :

> De cette conformité à l'origine (mais qu'est-ce que l'être naturel ?), le naïf garde non seulement une certaine simplicité, donnée par la nature, mais tous les caractères de sincérité, de franchise directe, de spontanéité primesautière. La naïveté est souvent une transparence de l'être, dénuée d'apprêt, de fard et de détours. Elle dit la sensation ou le sentiment sans recul, sans artifice et sans mensonge.[1246]

Les dramaturges n'ont cessé de le représenter dans leurs pièces comiques, puisque ses caractéristiques propres déclenchent le rire. Le naïf est celui dont on se joue et aux dépens duquel on rit. Il est l'un des seuls personnages dont la présence suffit pour faire apparaître les différents types de comique, tel le comique de caractère qui lui est inhérent. Malgré lui, il est pris aussi dans des quiproquos, créant ainsi des comiques de situation. Sa bêtise donne alors lieu à un comique de mots, étant donné qu'il ne perçoit pas toujours le sens figuré de ce qu'on lui dit. Quant au comique de gestes, il peut être présent sur scène dès lors que les autres personnages ne supportent plus la niaiserie du naïf et finissent par le battre. Les scènes de bastonnade se retrouvant principalement dans les farces, c'est en effet sur les tréteaux qu'est présent le personnage du naïf. Celui-ci devient alors la dupe idéale pour les plus rusés qui ne manquent pas d'imagination pour le tourner en dérision. Selon Barbara C. Bowen, il est tout à fait normal que le naïf soit vaincu à chaque fois dans la farce : la « ruse triomphe de la sottise ; c'est dans l'ordre des choses »[1247]. Elle explique aussi que les causes du rire sont différentes selon le personnage représenté sur scène : « Nous rions donc des sots dans la personne du badin,

[1244] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979 (*Bibliothèque française et romane*, 76), p. 7.
[1245] A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, p. 2207.
[1246] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 10-11.
[1247] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 31.

du fils niais, etc., d'un rire sympathique. La sottise des maris, au contraire, est bafouée avec brutalité. Le devoir du mari est de dompter sa femme ; quand il est assez bête ou assez lâche pour ne pas le faire il est digne du plus grand ridicule »[1248]. Les pièces comiques mettent en effet en scène plusieurs types de naïf et selon leurs caractéristiques propres, leur ignorance n'est pas traitée de la même manière[1249].

Comme le rappelait Barbara C. Bowen, le mari est un personnage naïf incontournable dans les farces françaises[1250]. Celui-ci est sans cesse dépeint dans des situations où il joue le rôle de la dupe. Trompé au sein de sa vie conjugale, il croit naïvement que sa femme est fidèle et aimante, alors qu'elle préfère être en compagnie de son amant[1251]. Les farces sont ici les dignes héritières des fabliaux qui représentent également ce triangle amoureux, en attribuant très souvent le rôle du naïf au mari, comme le précise Philippe Ménard : « Bien des fabliaux présentent ce final. Le mari trompé s'imagine qu'il a la meilleure femme du monde »[1252]. C'est là toute la subtilité féminine : profiter des sentiments sincères de son mari pour pouvoir encore mieux le duper. Même si la même recette semble s'appliquer dans les fabliaux et dans les farces, il n'en reste pas moins que les situations diffèrent d'une œuvre à l'autre. Malgré la naïveté initiale du mari, il est possible qu'il découvre l'infidélité de sa femme.

Apparaissent alors deux types de maris : le premier décide de se venger de plusieurs manières, signifiant ainsi à sa femme qu'il n'est plus la dupe, tandis que le deuxième ne s'offusque pas et fait preuve au contraire d'une certaine compassion[1253]. Les représailles du mari peuvent autant susciter le rire du public que l'effrayer. Cette ambivalence est sans doute l'une des raisons pour laquelle le premier type de mari n'est pas représenté dans les comédies

---

[1248] *Ibid.*, p. 28.

[1249] Bernard Faivre parle des différents types de maris dans le théâtre médiéval, et notamment des « cocus vindicatifs » et des « cocus obéissants ». Cf. B. FAIVRE, « Le sang, la viande et le bâton (Gens du peuple dans les farces et les mystères des XV^e^ et XVI^e^ siècles) », *Figures théâtrales du peuple*, dir. E. KONIGSON, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985 (*Arts du spectacle*), p. 29-47, ici p. 32.

[1250] Cf. également, Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 59 : « Ainsi la vie conjugale, avec ses luttes et ses tromperies, se révèle un domaine privilégié pour l'étude des naïfs. Chaque membre de l'inévitable trio en fournira des incarnations, rares pour les femmes et les amants, innombrables pour les maris » ; *ibid.*, p. 64 : « Victime soumise et bafouée, le sot mari ne cesse d'être ridicule et trompé. Sa naïveté réjouissante, qui permet toutes les tromperies d'une épouse rusée, fait l'objet de la plupart de ces farces ».

[1251] Nous avons démontré les caractéristiques propres à ce type de personnage dans notre précédente partie. Nous l'analyserons de nouveau dans notre partie III du point de vue de sa ruse : cf. *infra*, p. 376-394.

[1252] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 194.

[1253] Cf. B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 49 : « La plupart des maris, du reste, sont des cocus, et dans ce rôle ils sont (1) ignorants, ne remarquent même pas qu'ils sont trompés, convaincus par les stratagèmes les plus grotesques, et réjouissants par leur sottise et leur naïveté ; (2) contraints, soit parce que, comme Naudet, ils menacent le larron de leur honneur quand il n'est pas là, mais en sa présence (ou en la présence de leur femme) ont trop peur pour se venger, soit parce qu'ils manquent de preuves du fait et ne peuvent pas agir, comme Lucas ; mais très souvent ils sont (3) résignés, parce qu'ils préfèrent la paix à la revanche ». Nous développerons davantage ces idées dans notre démonstration.

de notre corpus. La littérature narrative du Moyen Âge et de la Renaissance se plaît en revanche à brosser son portrait, ajoutant ainsi de la violence dans leur intrigue. Certaines œuvres perpétuent la tradition du mari cruel, présent notamment dans la littérature courtoise avec le motif du « cœur mangé » dans *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel* du poète Jakemès[1254]. Le mari naïf n'est en effet pas un personnage propre au théâtre. Pensons par exemple à l'œuvre de Béroul et Thomas, *Tristan et Iseut*, dont l'un des personnages phares n'est autre que le roi Marc, qui est la dupe de son neveu et de son épouse. Néanmoins, malgré tout cet héritage littéraire évident, les œuvres médiévales de veine grivoise mettent plus en avant la naïveté du personnage et, surtout, son côté ridicule. On parvient davantage à se distraire des maris abusés dans les fabliaux et dans les farces. Lorsque ces derniers découvrent l'infidélité de leur femme, ils peuvent également faire preuve d'une certaine souplesse. Dans ce deuxième cas, ils accordent leur pardon, parvenant même parfois à s'entendre avec l'amant. Les conditions de son consentement sont comiques : alors que des maris préfèrent fermer les yeux sur l'adultère de leur femme, trouvant en quelque sorte une paix intérieure, d'autres au contraire espèrent profiter de la situation en obtenant une forme de compensation. Si le mari peut faire preuve de naïveté par rapport aux agissements de sa femme, il peut également se montrer rapidement lucide lorsqu'il s'agit d'y trouver son compte.

Ce deuxième type a davantage retenu l'attention des dramaturges du XVI^{e} siècle, étant le plus représenté dans les comédies de notre corpus. Il est en effet incarné par Guillaume dans *L'Eugène*, mais également par le Trésorier dans *La Trésorière*. Alors que les deux maris ne cessent de louer les vertus de leur parfaite épouse, ils finissent par découvrir que celle-ci a un amant. Aucune rancœur ne transparaît pourtant dans les comédies, les deux maris préférant s'accommoder de la situation. À leurs côtés, nous pouvons également évoquer Josse dans *Les Esbahis* et Jerosme dans *La Tasse*. Le cas est ici différent puisque les deux hommes découvrent l'infidélité de leur femme, mais ils redeviennent les dupes à la fin de la pièce. Enfin, Thomas dans *Les Contens* perpétue la tradition du troisième et dernier type de mari qui reste naïf jusqu'à la fin. Tout comme dans d'autres pièces, nous retrouvons également les louanges du mari au sujet de sa femme, qui est pourtant infidèle. Néanmoins, celle-ci est tellement rusée qu'elle parvient à cacher ses activités extraconjugales et n'est jamais découverte par son époux. Le dramaturge établit ici une complicité entre la femme mariée et le public, car tous les deux sont

[1254] JAKEMES, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. et trad. C. GAULLIER-BOUGASSAS, Paris, Honoré Champion, 2009 (*Champion classiques Moyen Âge*).

omniscients, au contraire du dupé[1255]. Pourtant, le traitement de la naïveté est moins complexe par rapport au deuxième type de mari qui possède plusieurs traits de caractère. Dans tous les cas, ce personnage est bien représenté dans les comédies de notre corpus en perpétuant la tradition médiévale sur plusieurs plans. Bernard Ribémont souligne d'ailleurs le succès du mari naïf au théâtre au fil des siècles :

> Les fabliaux du XIII[e] siècle, les Dits comiques et satiriques, comme les fables de la fin du Moyen Âge, ne sont guère plus charitables avec ces pauvres maris portant cornes : un des personnages-types dans l'argument-type du ménage à trois est le fameux mari cocu, battu, content dont le succès ne sera jamais démenti, du fabliau *La Bourgeoise d'Orléans* au vaudeville et théâtre de boulevard en passant par la *Commedia dell'arte* et le théâtre de Molière.[1256]

Le mari n'est pas le seul personnage à faire preuve de naïveté depuis la tradition médiévale. Le soldat fanfaron peut également être analysé en ce sens, comme le précise Charles Mazouer : « Le fanfaron se construit, par le discours, un monde faux et irréel, où tout n'est que victoire et succès pour lui. Et il se trouve toujours alors un personnage dont la fonction est de souligner l'écart, en contredisant, plus ou moins ouvertement, le rêveur, c'est-à-dire en reformulant la vérité »[1257]. Personnage naïf et comique par excellence[1258], son comportement et son discours ne cessent d'être décalés par rapport à la réalité. Son évolution à travers les siècles est intéressante[1259]. Apparaissant pour la première fois dans l'Antiquité sous les traits du *miles gloriosus* avec Plaute[1260], il devient célèbre au Moyen Âge avec le *Franc Archier de*

[1255] Cf. par exemple, Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 194 : « Les personnages trompés peuvent ignorer jusqu'au bout qu'on les a bernées. Nous autres, lecteurs, qui en savons plus, qui assistons à la scène en spectateurs amusés, nous nous divertissons de leur aveuglement ».

[1256] B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, p. 88-89.

[1257] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 283.

[1258] Les propos de Madeleine Lazard sont très éclairants à ce sujet. Cf. M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI[e] siècle et ses personnages*, p. 211 : « Le Fanfaron est à coup sûr le type comique le plus populaire et le plus ancien. C'est, dès le Cinquecento, un personnage traditionnel de la comédie italienne, de la commedia sostenuta, comme de la commedia dell'arte, qui l'emprunte elle-même à la comédie antique ». Au sujet de *La Celestina* de Fernando de Rojas, María Rosa Lida de Malkiel rappelle par exemple que le soldat fanfaron, Centurio, est le seul personnage pleinement comique. Cf. M.-R. LIDA DE MALKIEL, « El fanfarrón en el teatro del renacimiento », *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Editoral Universitaria De Buenos Aires, 1969 (1[re] éd., 1966) (*Teoría e investigación*), p. 173-202, ici p. 180 : « Es Centurio el único personaje de la *Tragicomedia* de humorismo realmente risueño, y el único que no se toma en serio a sí mismo ».

[1259] De nombreuses études ont été consacrées à ce type de personnage. Nous citons ici celles qui ont été les plus pertinentes pour notre démonstration. Cf. M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI[e] siècle et ses personnages* ; D.-C. BOUGHNER, *The Braggart in Renaissance comedy*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1954 ; J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 137-160. Harold W. Lawton rappelle la difficulté d'établir un type unique pour le soldat fanfaron, tant les influences sont diverses. Cf. H. W. LAWTON, « La survivance des personnages térentiens », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4[e] série, n° 1, mars 1964, Paris, « Les Belles Lettres », p. 85-94, surtout p. 91. Enfin, l'article de Hélène Baby retrace l'évolution de ce personnage au XVII[e] siècle dans le genre théâtral. Cf. H. BABY, « Le capitan dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630-1640) : les enseignements génériques d'un type », *Littératures classiques*, n° 63, Paris, Armand Colin, 2007/2, p. 71-84.

[1260] PLAUTE, *Miles Gloriosus*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1952 (1[re] éd., 1936) (*Collection des universités de France*), p. 170-275.

Baignollet[1261]. Outre la tradition française, il se distingue aussi dans les œuvres espagnoles et italiennes qui reprennent principalement les caractéristiques antiques. Concernant sa dénomination, si les comédies antiques lui attribuent un nom propre représentatif comme Pyrgopolinice, les pièces médiévales font davantage référence à sa catégorie sociale avec le Franc Archer. Les comédies de notre corpus individualisent davantage ce type de personnage en lui attribuant un prénom et une identité plus conséquente. Leur patronyme n'est pourtant pas anodin et rappelle leurs caractéristiques propres, à l'image de Rodomont dans *Les Contens* et dans *La Reconnue*. Le Trésor de la Langue Française atteste en effet en 1587 la création d'un substantif féminin à partir de ce prénom : « rodomontade ». Ce mot désigne des « propos fanfarons », une « attitude prétentieuse et ridicule » et le « comportement d'un rodomont »[1262]. Alain Rey précise également la création du prénom « Rodomont » à partir de « Rodomonte » : « nom d'un roi d'Alger, plein de bravoure, mais fier et insolent, qui apparaît dans le *Roland amoureux* (…) puis dans le *Roland furieux* »[1263]. Il désigne donc un personnage qui met en avant une prétendue bravoure.

Outre sa dénomination, le soldat fanfaron possède des caractéristiques physiques particulières. C'est notamment la *commedia dell'arte* qui en brosse le portrait le plus saisissant, comme le rappelle Daniel C. Boughner :

> A notable mark of popular comedy was the mask covering the soldier's face, which was originally skin-colored, and the long nose. He wore a helmet or a hat with feathers, and he carried a wooden sword. He mimicked the domineering Spaniards by means of bellicose and insolent gestures, in a military costume with an exaggerated ruff about the neck and huge buckles or puffs on his shoes. He clasped his sword firmly in his left hand, drew it partly from its scabbard, and pointed it upward, while with his right hand he ostentatiously twirled his huge mustaches.[1264]

Le portrait du soldat fanfaron typique est avant tout formulé par l'Histrion qui prononce le prologue et l'argument du *Marescalco* de l'Arétin[1265]. Il est en effet dit qu'il doit porter un bonnet de travers, une épée, des chausses et regarder méchamment les personnes qui croiseraient sa route[1266]. Son côté ridicule est surtout manifeste lorsqu'il affirme avoir peur de son propre reflet, tant il est impressionnant : « levami dinanzi quello specchio, ché la mia ombra

[1261] *Le Franc Archier de Baignollet*, éd. L. POLAK, Genève, Droz, 1966 (*Textes littéraires français*, 129).
[1262] Cf. Article « rodomont » dans TLFi.
[1263] A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 3, p. 3118.
[1264] D.-C. BOUGHNER, *The Braggart in Renaissance comedy*, p. 118.
[1265] L'ARETIN, *Il Marescalco*, éd. et trad. P. LARIVAILLE, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (*Bibliothèque italienne*, 34), p. 6.
[1266] *Ibid.*, p. 6 : « Un milite glorioso lascisi imitare a questo fusto. Io mi attraverserei la berretta a questa foggia, mi sospenderei la spada al fianco a la bestiale, e lasciando cader giuso le calzette, moverei il passo, come si muove al suono del tamburo » (« Un soldat fanfaron, laissez qu'avec cette carcasse-là je vous l'imite ! Je me mettrais le bonnet de travers, comme ça, je m'accrocherais l'épée au côté l'air féroce et, laissant retomber mes chausses, je m'avancerais comme on marche au son du tambour »).

mi fa paura »[1267]. Dans notre corpus, c'est le marchand Thomas des *Contens* qui en donne la description la plus précise : « Vous le recognoistrez à ses grandes moustaches noires, retroussées en dent de sanglier, et à un grand abreuvoir à mouches qu'il a sur la jouë gauche »[1268]. Cet « abreuvoir à mouches »[1269] rappelle d'ailleurs la « cara acuchillada » de Centurio de *La Celestina*, une spécificité faciale donnée par son amante Areúsa[1270]. Autant dire que le soldat fanfaron est facilement identifiable lorsque les autres personnages le rencontrent. Son entrée sur scène est une source de comique par son allure générale de guerrier redoutable et le discours hyperbolique qu'il peut tenir. Sa naïveté transparaît à travers un mécanisme particulier : même s'il ne cesse de vanter ses hauts mérites, dès lors qu'il doit affronter une situation difficile, il finit par fuir. La bravoure n'est en effet présente que dans les paroles puisque c'est la couardise qui commande ses actions.

Jean-Claude Aubailly démontre d'ailleurs que deux phases différentes prédéfinissent le soldat fanfaron : après avoir feint un héroïsme démesuré, le « dégonflement » du personnage transparaît[1271]. Cette caractéristique traditionnelle se retrouve notamment dans le *Franc Archier de Baignollet*[1272]. Ce monologue dramatique représente en effet un soldat fanfaron très vantard[1273]. Cependant, cette confiance excessive rend rapidement le personnage ridicule. Le soldat fanfaron se contredit par exemple en mettant en avant à la fois sa lâcheté et son héroïsme sur le même plan[1274]. Le problème est qu'il se vante d'accomplir des faits extraordinaires qui dépassent la réalité et l'entendement. Dans ce monologue, le héros prend par exemple un épouvantail pour ennemi afin de montrer sa vaillance au combat[1275]. Néanmoins, face au danger, il est le premier à s'enfuir. Nous retrouvons la même situation comique avec l'Histrion de l'Arétin qui se faisait passer pour un brave soldat. Il est prêt à tuer farouchement toute

[1267] *Ibid.,* p. 6 : « Ôte-moi de là ce miroir, car mon ombre me fait peur ».
[1268] *Contens*, p. 138, l. 24-26.
[1269] À l'acte III, scène 3, Basile nomme ce détail physique comme une « balafre ». Cf. *ibid.*, p. 143, l. 96.
[1270] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 533.
[1271] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 144 : « Tous les procédés visent en effet à « dégonfler » le fanfaron pour en montrer, derrière les bravades, le véritable caractère. Lors de la présentation du fanfaron, le dégonflement satirique de celui-ci est obtenu, nous l'avons vu, en opposant à sa longue tirade de vantardises guerrières et de provocation, une précision qui permet d'apprécier son courage ».
[1272] Afin de démontrer la structure propre au discours du soldat fanfaron, Jean-Claude Aubailly s'est notamment appuyé sur ce monologue. Cf. *ibid.*, 143-144.
[1273] *Le Franc Archier de Baignollet*, p. 29, v. 12-13 : « Par le sang bieu, je ne crains paige, / S'il n'a point plus de quatorze ans ».
[1274] *Ibid.*, p. 33, v. 71-73 : « Helas ! g'y perdy mon manteau, / Car je cuidoye d'une poterne / Que ce fust l'huys d'une taverne ».
[1275] *Ibid.*, p. 38-46. Ce monologue a sûrement été une source d'inspiration pour Cervantès avec Don Quichotte qui combat des moulins à vent. Cf. Miguel DE CERVANTES, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. L.-A. MURILLO, Madrid, Castalia, 2003 (1re éd., 1987) (*Clásicos Castalia*), p. 128-138.

personne sur son passage, même un caillou[1276]. Les propos hyperboliques du soldat fanfaron sont donc intéressants car ils révèlent à la fois sa naïveté, mais aussi toute sa portée comique.

Au sein des comédies de notre corpus, le soldat fanfaron est représenté plusieurs fois sur scène comme naïf, possédant une vision démesurée de la réalité. Étant l'un des prétendants de la jeune première, il se retrouve mêlé à l'intrigue amoureuse et tente par tous les moyens de conquérir le cœur de la belle. Dans *Les Contens* et *La Reconnue*, il est facilement identifiable dès la liste des personnages et son entrée sur scène. Panthaleoné de la pièce de Grévin n'est pas décrit directement comme tel, mais le dramaturge insiste davantage sur sa nationalité italienne. *L'Eugène* et *Les Néapolitaines* peuvent être rapprochés avec les gentilshommes Florimond et Dom Dieghos. Néanmoins, comme le rappelle M. J. Freeman, Florimond n'a pas la couardise d'un vrai soldat fanfaron car il se bat réellement : « Si Florimond a certains traits communs avec, par exemple, un Thrason ou avec les *miles gloriosus* de Plaute, ou encore avec un de ses avatars italiens, il est loin d'être un exemple typique du soldat fanfaron, comme on en voit dans plusieurs comédies italiennes imitées du théâtre antique »[1277]. Si Brian Jeffery avance l'idée que Rodomont dans *La Reconnue* constitue le premier soldat fanfaron des comédies humanistes[1278], nous démontrerons que les dramaturges de notre corpus ont contribué au développement de ce personnage, tout en perpétuant la tradition médiévale.

Même s'il est plus difficile de trouver des liens entre les œuvres médiévales et les comédies de notre corpus avec d'autres types de personnages, nous avons porté notre intérêt sur les jeunes premiers, mais aussi sur leurs parents. Ces derniers, victimes de leur naïveté à cause de leur amour, sont tout autant pertinents pour notre étude. Certes, les points de comparaison avec le corpus médiéval sont moins nombreux par rapport aux autres protagonistes, mais il a été plaisant de retrouver des situations similaires représentées dans les deux périodes. Alors que les jeunes premières de notre corpus comprennent à rebours qu'elles ont placé une trop grande confiance en leur amant, les personnages masculins, quant à eux, sont davantage dupés par une femme manipulatrice. L'étude du discours des parents est cependant la plus intéressante. Nous assistons à deux phases différentes : les parents doivent confronter

---

[1276] L'ARÉTIN, *Il Marescalco*, p. 6 : « trista quella pietra che mi toccasse il piede, e il primo che mi attraversasse la strada, lo tagliarei nel mezzo, e appiccandolo al contrario lo manderei per il mondo come un miracolo » (« Malheur au caillou qui me toucherait le pied ! Et le premier qui se trouverait en travers de mon chemin, je le couperais en deux, et puis je le recollerais à l'envers et l'enverrais parcourir le monde comme un phénomène miraculeux »).

[1277] M. J. FREEMAN, « Florimond face aux badauds parisiens : l'homme d'armes dans l'*Eugène* de Jodelle », *L'homme de guerre au XVI^e siècle. Actes du colloque de l'Association RHR Cannes 1989*, dir. G.-A. PEROUSE, A. THIERRY et A. TOURNON, RHR, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1992, p. 267-276, ici p. 270.

[1278] B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 149 : « The braggart soldier begins to be a recognizable type in French Renaissance comedy with "Le capitaine" in Belleau's *La Reconnue*" ».

leurs idéaux premiers au sujet de leur progéniture à une réalité parfois difficile à accepter. La naïveté des parents et des jeunes premiers transparaît surtout lorsqu'ils doivent faire face à leurs désillusions. S'il ne s'agit pas de personnages uniquement caractérisés par leur naïveté, certains de leur comportement trouvent naturellement leur place dans notre analyse.

Charles Mazouer rappelle d'ailleurs les différences qui se forment entre la farce et la comédie humaniste dans le domaine de la naïveté :

> Là où la farce exploitait toutes les ressources comiques d'un personnage – la balourdise d'un paysan, la niaiserie d'un cocu, pour prendre deux exemples entre cent –, la comédie du XVI^e^ siècle considère plutôt le personnage comme l'élément d'un jeu qui le dépasse, comme une simple pièce dans un vaste échiquier. Si bien que, pour nous en tenir aux naïfs, la bêtise du trompé devient moins intéressante pour le dramaturge que le réseau des ruses qui aboutissent à la tromperie.[1279]

Il est vrai que le rusé tient un rôle plus essentiel dans les pièces de notre corpus, mais il nous a semblé également important de remettre à l'honneur les différents types de naïf. C'est pourquoi le badin est aussi analysé dans notre étude. Représentant du comique médiéval, il ne cesse d'être présent sur les tréteaux. Le badin est en ce sens un personnage très populaire qui faisait rire le public par sa bêtise naturelle et innocente. Néanmoins, il disparaît des scènes du théâtre humaniste. Même si aucun personnage de notre corpus n'est nommé en tant que tel, nous démontrerons que le souvenir du badin est encore vivant sous la plume des dramaturges du XVI^e^ siècle.

[1279] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 291.

1. Le valet badin

1.1. Son traitement au Moyen Âge

Selon ses formes, le théâtre médiéval met en scène des types de personnage particuliers, notamment lorsqu'il s'agit de faire rire. La sottie et la moralité représentent par exemple principalement le « sot », que l'on peut retrouver aux côtés du « fol ». Les deux personnages peuvent parfois se confondre au théâtre par leur statut : étant en décalage par rapport aux autres, ils lèvent le voile sur la vérité et dénoncent les abus de la société de leur temps. Le substantif « fol » s'apparentant au mot « folie », le personnage feint souvent d'en être atteint. Pourtant, si nous regardons de plus près la portée de ses discours, nous pouvons davantage y voir une véritable sagesse. Les mêmes remarques peuvent être formulées pour le sot : comme le « fol », il peut être comparé au bouffon de la Cour qui, derrière ses traits humoristiques se cachent des réflexions sur les mœurs de son temps. Ces deux personnages sont donc empreints d'une certaine sagesse et permettent de faire coexister le registre comique avec le registre satirique[1280]. À leurs côtés apparaît le « badin » à partir de la seconde moitié du XV^e^ siècle[1281]. Le Trésor de la Langue Française rappelle que le substantif apparaît en 1452 et signifie « fou, sot »[1282]. Il est noté également que ce mot est un emprunt au provençal, signifiant « badaud », lui-même dérivé de « badar : bayer ». Charles Mazouer complète cette définition : « étymologiquement, c'est celui qui reste bouche bée, frappé d'admiration ; le premier sens du mot est donc "sot, niais" »[1283]. Le *Dictionnaire du Moyen Français* relève d'ailleurs les sens de « sot, niais » pour ce terme, pouvant être à la fois un substantif et un adjectif[1284]. Alain Rey souligne les mêmes origines provençales pour « badin », tout en rappelant qu'il désigne « une personne enjouée, folâtre et, par métonymie, une chose légère, frivole » par suite de son emploi au théâtre aux XV^e^ et XVI^e^ siècles[1285].

[1280] Les propos d'Olga Anna Dull sont, à cet égard, intéressants. Cf. O.-A. DULL, *Folie et rhétorique dans la sottie*.
[1281] L'ouvrage de Jean-Claude Aubailly permet de mieux comprendre l'évolution du sot et du badin mis en parallèle : cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 521-522.
[1282] Cf. TLFi « badin ».
[1283] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 91. Cf. également, Ch. MAZOUER, « Du badin médiéval au naïf de la comédie du XVII^e^ siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 26, 1974, p. 61-76 ; *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 2, p. 10 : « Le badin, c'est étymologiquement celui qui « bade », qui reste bouche ouverte à bayer aux corneilles, en gobe-mouches perpétuel. Jugeote de bébé dans une carcasse d'adolescent monté en graine, le badin déambule sur scène, bec enfariné et béguin sur le front, souriant nigaudement aux spectateurs ».
[1284] Cf. DMF 2020 « badin ».
[1285] A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, p. 271. Notons l'évolution de ce mot du point de vue de son paradigme morphologique. Cf. A. TRIPPET, « Le badin de la farce. Un type littéraire », p. 225 : « Le badin, comme substantif, a, lui, quasiment disparu de l'usage, comme si, lié à la farce théâtrale, il ne pouvait pas ne pas mourir avec elle. Mais sa famille subsiste (…). En effet, badin, comme adjectif, badiner, badinage, badinerie

Ce personnage est déjà très présent dans les pièces comiques du Moyen Âge, comme en témoignent les titres de farces qui le mettent en exergue, tel que *Le Badin qui se loue*[1286]. Dans les pièces comiques, il est ainsi représenté sur scène pour susciter le rire du public[1287]. Michel Rousse défend même l'idée que le badin est « l'emblème »[1288] des pièces farcesques. La présence de ce personnage avec sa niaiserie, presque naturelle, permet aussi d'apporter une certaine gaieté dans la pièce, comme le démontre Charles Mazouer :

> Être proche de la nature, le badin accorde toujours une importance extrême aux fonctions naturelles : sa gourmandise, sa paillardise sont des traits frappants. Être de rêve plus que de réalité, il construit volontiers des rêveries improbables, témoigne d'une joie et d'une pétulance légèrement irréelles, et fait preuve de maladresse et de bêtises (…). Ce lourdaud, quand il s'engage chez des maîtres, ne semble avoir qu'un souci pressant : manger et boire.[1289]

C'est justement cette grande naïveté qui est à l'origine de nombreux quiproquos et de comiques de situation, au grand dam de ses interlocuteurs qui doivent supporter et se faire comprendre d'un tel personnage.

De nombreux éléments permettent également de l'identifier aisément sur scène, comme son prénom. Bernadette Rey-Flaud rappelle la fréquence du prénom « Jean » pour désigner des personnages niais au sein des farces françaises : « Jean et ses dérivés Jeannot, Jeninot, Jenin, servent tout particulièrement à désigner le sot »[1290]. Le Littré indique par exemple pour le prénom « Jeannot » : « nom propre dérivé de Jean, qui sert à désigner un niais »[1291]. Dans les farces, non seulement des naïfs portent ce prénom, comme dans la farce de *Jenin, fils de rien*[1292] ou bien *Le Pauvre Jouhan*[1293], mais il est possible aussi que ce prénom devienne un substantif. Dans la *Farce de Pernet qui va au vin*, le personnage éponyme craint par exemple que la présence d'un autre homme chez lui ne suscite des rumeurs de la part des voisins. Il pense alors que ces derniers pourraient croire qu'il est cocu : « On m'appellera Jenin / Parmy les rues çà et là »[1294]. Dans *Le Badin qui se loue*, lorsqu'un couple souhaite engager un serviteur et qu'un

---

acquièrent avec le temps des valeurs qui s'éloignent radicalement du sens premier de badin, puisque l'on passe du négatif (être sot *et* niais) au positif ou quasi positif (action ou qualité relatives à la finesse, au jeu spirituel et léger) ».

[1286] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 37-65.

[1287] Les propos de Raymond Lebègue vont en ce sens, malgré un désamour pour ce personnage. Cf. R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 32-33 : « Le mot *badin*, qui finit par désigner le joueur de farces, s'applique particulièrement à un imbécile dont les propos niais et les actions stupides mettent en joie un public peu exigeant ».

[1288] M. ROUSSE, « Pathelin ou la fourberie en question », *Maistre Pierre Pathelin. Lectures et contextes*, dir. D. HÜE et D. SMITH, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (*Interférences*), p. 7-34, ici p. 31.

[1289] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 99.

[1290] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 182-183.

[1291] É. LITTRE, *Le Nouveau Littré*, dir. Cl. BLUM, Paris, Éditions Garnier, 2007, p. 999.

[1292] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Jenin, fils de rien*, p. 292-328.

[1293] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *Le Pauvre Jouhan*, p. 247-296.

[1294] *Ancien théâtre françois*, t. 1, *Farce de Pernet qui va au vin*, p. 195-211, ici p. 205. Cf. également, *ibid.*, p. 210 : « Car je voy (bien) que la paranté / Me fera jenin parfaict ».

certain Janot se présente à eux, le mari ne peut s'empêcher de commenter ce prénom : « Janot est le vray nom d'un sot »[1295]. Les mêmes remarques apparaissent dans la farce de *Jeninot qui fit un roi de son chat* : « Jeninot est le nom d'un sot »[1296]. Perpétuant la tradition du Moyen Âge, le prénom « Jehan » est donné plusieurs fois à des maris cocus dans le *Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*[1297]. Nous verrons que ce patronyme est encore représenté dans les comédies de notre corpus, notamment avec *La Reconnue* où un personnage se nomme Maistre Jehan.

Outre le prénom, le badin porte un costume caractéristique. Dans son édition des *Six farces normandes*, Emmanuel Philipot évoque par exemple un « béguin d'enfant »[1298] qui permettrait de le reconnaître facilement sur scène. Les didascalies ou les paroles des autres personnages insistent souvent sur le caractère enfantin du badin, comme le prouve la farce de *Maître Mymin étudiant*[1299]. Le badin est donc un personnage comique important dans le théâtre médiéval[1300]. Son apparition pose d'ailleurs en quelque sorte problème, si bien qu'il tend à être confondu avec le sot[1301]. Le badin est en effet victime de sa grande naïveté, étant ainsi en décalage avec les autres. Ces derniers profitent de cette naïveté à ses dépens puisque le badin comprend rarement qu'il est la dupe. Dans certaines pièces de théâtre, comme les sotties-farces, le sot et le badin sont représentés ensemble de telle sorte que l'un se plaît à ridiculiser l'autre. L'un des problèmes du badin est son manque de compréhension du langage et des choses qui l'entourent, comme le souligne Jean-Claude Aubailly : « Le personnage de farce le plus utilisé dans la sottie est sans conteste le badin aux dépens duquel les sots s'amusent. Caractérisé par sa niaiserie qui l'amène à confondre l'esprit et la lettre, il est source d'un comique franc »[1302]. Il est donc la victime idéale pour les autres personnages, notamment dans les textes médiévaux où un affrontement entre rusé et naïf est souvent mis en scène.

[1295] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 42, v. 63.
[1296] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 5, *Jeninot qui fit un roi de son chat*, p. 36, v. 95.
[1297] Cf. par exemple, *Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, CLXXVII, *La femme adultère et son serviteur*, p. 241-245.
[1298] *Six farces normandes du Recueil La Vallière*, éd. E. PHILIPOT, Rennes, Plihon, 1939, p. 160.
[1299] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Maître Mymin étudiant*, p. 229-272.
[1300] Nous renvoyons ici à l'analyse détaillée d'Arnaud Trippet sur les différents types de badin. Cf. A. TRIPPET, « Le badin de la farce. Un type littéraire », p. 229 et suivantes.
[1301] Pensons par exemple les paroles de Pantagruel adressées à Panurge : « En ceste maniere voyons nous entre les Jongleurs à la distribution des rolles le personaige du Sot et du Badin estre tous jours representé par le plus perit et perfaict joueur de leur compaignie ». Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Le Tiers Livre*, ch. 37, p. 814.
[1302] *Ibid.*, p. 444. Cf. également, H. LEWICKA, *Études sur l'ancienne farce française*, Paris, Éditions Klincksieck - Warszawa, PWN – Éditions scientifiques de Pologne, 1974 (*Bibliothèque française et romane, Manuels et études linguistiques*, 27), p. 67 : « L'incompréhension du sens figuré est un trait conventionnel de la naïveté ».

Même s'il n'est pas nommé comme tel, le badin peut aussi se retrouver dans les fabliaux. *La Vieille qui oint la palme au chevalier*[1303] évoque par exemple l'injustice vécue par une vieille femme : ses deux vaches sont retirées de leur pâturage par le prévôt car leur propriétaire les aurait menées dans une prairie qui ne lui appartenait pas. Demandant conseil à sa voisine pour retrouver ses animaux, celle-ci lui dit de se rendre chez le chevalier, garant de la justice, et de faire preuve de générosité : « Se la paume li aviez ointe, / Voz vaches vos faroit ravoir / Totes quites, sanz autre avoir »[1304]. La vieille femme désire suivre son avis, mais elle prend les paroles de sa voisine au pied de la lettre[1305]. Face au chevalier, elle commence en effet à lui frotter les mains avec un morceau de lard : « La veile par dariere vait, / Lo lart par la paume li trait »[1306]. Elle obtient finalement réparation, tant elle a pu faire rire le chevalier par sa sottise innocente.

Nous retrouvons le même type de personnage dans le fabliau de *Brunain, la vache au prestre*[1307]. Il est davantage question ici d'un miracle, ou du moins, c'est ce que pense un couple de vilains. Ayant entendu à l'église que Dieu double les dons qu'on peut lui faire, ce couple décide d'offrir sa vache, Blerain. Le prêtre est alors satisfait et décide de l'attacher avec sa propre vache, Brunain. S'absentant, il ne se rend pas compte que les deux vaches finissent par partir ensemble : Blerain reprend en effet le chemin qui mène à la ferme et, étant toujours attachée avec Brunain, elle l'emmène avec elle. Le couple découvre donc deux vaches à sa porte et se réjouit de cette nouvelle :

> Ha, fet li vilains, bele suer,
> Voirement est Dieus bon doublere !
> Car li et autre revient Blere,
> Une grant vache amaine brune.
> Or en avons nous deus por une :
> Petis sera nostre toitiaus ![1308]

Il est persuadé que la parole divine s'est réalisée et lui a offert une deuxième vache afin de les récompenser de leur don initial. Ces deux fabliaux révèlent ainsi l'ignorance de plusieurs personnages, espérant susciter le rire du public.

Néanmoins, leur sottise n'est pas aussi développée que celle des naïfs dans les farces, comme *Jenin fils de rien*[1309]. Ici, comme l'indique son prénom, Jenin est le type même du badin,

[1303] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Vieille qui oint la palme au chevalier*, p. 298-299.
[1304] *Ibid.*, p. 298, v. 24-26.
[1305] Le narrateur indique d'ailleurs la naïveté du personnage. Cf. *ibid.*, p. 298, v. 28 : « Qui n'i entent engin ni art ».
[1306] *Ibid.*, p. 299, v. 33-34.
[1307] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Brunain, la vache au prestre*, p. 46-48.
[1308] *Ibid.*, p. 47, v. 58-63.
[1309] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Jenin, fils de rien*, p. 292-328.

c'est-à-dire du naïf plaisant[1310], et le bonnet qu'il porte constitue une preuve[1311]. Notons également que le personnage peut faire penser au sot car il ne cesse de sauter[1312]. Alors que sa mère l'incite à faire des études, celui-ci ne sait même pas écrire. L'intrigue principale ne concerne pas pourtant l'avenir du jeune homme, mais plutôt ses origines. Jenin ne connaît pas l'identité de son père et sa mère ne l'aide pas véritablement dans ses recherches. Il commence alors à inventer plusieurs récits sur sa possible conception, imaginant tout et surtout n'importe quoi à ce sujet[1313]. Sa confusion est telle qu'il pense que le prêtre est son père dès que celui-ci le nomme « mon fils »[1314]. Jenin prend donc les paroles des autres personnages pour argent comptant, si bien qu'il demande l'aide d'un devin[1315]. Mais il est finalement déçu à la fin de la pièce car le devin ne cesse de changer son diagnostic.

Les conséquences sont pires pour Mahuet dans la farce éponyme de *Mahuet, badin, natif de Bagnolet*[1316]. La pièce s'ouvre sur un dialogue entre une mère et son fils : elle l'encourage à se rendre au marché pour vendre des produits. Le côté bon enfant de Mahuet transparaît dès les premiers vers, notamment lorsqu'il répète « Que vous plaist, ma mere ? »[1317]. Il assure alors à sa mère qu'il va exécuter ses ordres et part ensuite de la maison afin de vendre ses œufs « au pris du marché »[1318]. Arrivé à Paris, le jeune homme s'étonne de la manière dont la ville est construite. Après s'être installé, une première cliente vient à lui, mais Mahuet refuse de lui vendre ses œufs, prétextant qu'il doit les proposer « au pris du marché ». Nous comprenons donc que le jeune homme pense que le « pris du marché » est une personne à qui il doit vendre ses produits. Les autres personnages sont surpris de la méprise de Mahuet et le considèrent donc comme un sot :

> C'est d'ung soterel
> Que j'ay trouvé parmy la halle,
> Lequel porte des œufz la galle
> Et point ne les veult vendre ;
> Et si m'a donné à entendre
> Qu'au pris du marché les donra :
> Ainsi [s]a mere chargé luy a.[1319]

[1310] Sa mère souligne l'ignorance affligeante de son fils. Cf. *ibid.*, p. 292, v. 10 : « Va, villain, va, tu ne sçais rien ». Cf. également, *ibid.*, p. 297, v. 44 : « Tu n'es que ung fol » ; *ibid.*, p. 301, v. 105 : « Sur ma foy, tu es bien nyays ».
[1311] *Ibid.*, p. 302, v. 113-114 : « Mon bonnet / Est bien ainsi dessus ma teste ».
[1312] *Ibid.*, p. 304, v. 126 : « Mais es-tu fol ? comme tu saulte ! ».
[1313] Lorsque sa mère explique les conditions de sa conception, elle parle d'une « jacquette ». Jenin pense alors qu'il a été conçu grâce à cela. Cf. *ibid.*, p. 298.
[1314] *Ibid.*, p. 305, v. 142.
[1315] *Ibid.*, p. 311-325.
[1316] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *Mahuet, badin, natif de Bagnolet, qui va à Paris au marché pour vendre ses œufs et sa crème*, p. 136-180.
[1317] *Ibid.*, p. 139, v. 12 et 15.
[1318] *Ibid.*, p. 145, v. 53.
[1319] *Ibid.*, p. 155, v. 125-131.

Le jeune homme a en effet pris sa mère au mot et attend avec impatience de rencontrer le prix du marché. Bien évidemment, les autres personnages vont profiter de sa naïveté, comme Gaultier qui assure que son nom est le Pris du marché[1320]. Sur la route du retour, Mahuet ne voit pas qu'il a été dupé, se félicitant au contraire d'avoir exaucé les souhaits de sa mère[1321]. Il incarne donc bien le personnage du badin dans les farces, victime de la ruse d'autrui, comme le rappelle Barbara C. Bowen : « Quelquefois le sot est le personnage principal de la pièce, qu'il anime par sa naïveté. Il se confie au premier venu et se fait duper par n'importe qui, soit à cause de sa confiance même, soit parce qu'il ignore totalement les conventions du langage humain »[1322].

Cette confiance excessive à la fois en soi-même, mais aussi en autrui, est représentée dans la farce des *Trois Galants et Phlipot*[1323], où ce dernier est raillé par les autres personnages[1324]. Phlipot est l'un des personnages farcesques qui représente le mieux la sottise, ne cessant de répéter « je ne sçay »[1325]. Le Premier Galant le nomme d'ailleurs « sotart »[1326] dès le premier vers et explique qu'il est agacé de son comportement. L'ignorance de Phlipot est telle qu'il ne sait même pas répondre s'il est un sot quand on le lui demande. Le jeune homme a pourtant plusieurs projets et les trois Galants vont en profiter pour le ridiculiser à plusieurs reprises. Ils lui assurent par exemple qu'il pourra exercer n'importe quel métier[1327] et se plaisent ensuite à jouer plusieurs rôles. Les plus rusés aiment en effet se jouer de la naïveté de ceux qu'ils considèrent comme faibles. Dans la farce *Le Pardonneur, le Triacleur et la Tavernière*[1328], après s'être querellés, deux hommes s'entendent pour jouer un mauvais tour à la Tavernière. Celle-ci est en effet la dupe des deux charlatans. Ces derniers lui font croire que le coffre qu'ils lui ont remis contient « le beguin d'un des Innocens »[1329] qui a une grande valeur. Ils lui demandent alors de le considérer comme le paiement des vivres qu'elle leur a donnés, mais elle ne doit pas ouvrir le coffre tout de suite. Dès le départ des hommes, la Tavernière ouvre tout de même le coffre, mais elle découvre une culotte souillée par des

[1320] *Ibid.*, p. 157-159.
[1321] *Ibid.*, p. 175.
[1322] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 28.
[1323] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Trois Galants et Phlipot*, p. 307-361.
[1324] Nous étudions de nouveau cette farce dans la prochaine partie afin d'analyser avec plus de précisions la ruse des trois Galants, qui donne lieu à plusieurs saynètes au sein même de la farce. Cf. *infra*, p. 427-428 et p. 488.
[1325] Les propos de Bernard Faivre sont, à cet égard, intéressants : *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 2, p. 11 : « Sidérants de conviction naïve, les badins vont jusqu'au bout d'eux-mêmes, laissant tourmenteurs et spectateurs partagés entre l'ébahissement et le four rire ».
[1326] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Trois Galants et Phlipot*, p. 307, v. 1.
[1327] *Ibid.*, p. 314, v. 68-79.
[1328] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 5, *Le Pardonneur, le Triacleur et la Tavernière*, p. 243-273.
[1329] *Ibid.*, p. 271, v. 284.

excréments. La pièce se clôture sur le monologue de la jeune femme, se plaignant d'avoir été dupée[1330].

Il est possible aussi que la naïveté du badin entraîne des répercussions sur autrui. Il s'agit ici du cas de l'importun qui revient sans cesse déranger les amoureux, créant ainsi des situations comiques, comme le souligne Barbara C. Bowen : « Ce comique vient d'une part du "suspense" – à quel moment va-t-il entrer encore une fois, est-ce que les amoureux auront le temps d'échanger autre chose qu'un baiser, etc. – et d'autre part des raisons saugrenues qu'il prétexte pour son retour »[1331]. Ce comique de situation est notamment manifeste dans *Le Badin qui se loue*[1332]. Alors qu'un couple vient d'engager un valet, celui-ci découvre l'infidélité de sa maîtresse. Elle profite en effet des absences de son mari pour recevoir son amant chez elle en toute impunité, et compte donc sur la discrétion de son nouveau serviteur. Ce dernier ne cesse pourtant de les importuner et de les interrompre dans leurs retrouvailles. Après avoir commenté leurs propos, il en vient à juger leur proximité. Il porte d'ailleurs bien sa dénomination de « Badin » car il se bouche les yeux : « Là, là, fort je me bousche, / Affin de ne vous veoir pas »[1333]. Puis, alors qu'il prétend partir, il revient à plusieurs reprises pour poser des questions peu utiles[1334]. Le même type de situation se retrouve dans la farce de *Frère Guillebert*, même s'il ne s'agit pas ici d'un valet, mais du mari qui importune les amants[1335]. Devant s'absenter pour se rendre en ville, le mari revient plusieurs fois chez lui afin de prendre ce qu'il avait oublié[1336]. Ces retours inopinés dérangent les amants, si bien que Frère Guillebert est obligé de se cacher pour ne pas être surpris par le mari. La portée du comique est ici différente : contrairement au *Badin qui se loue*, le mari ne pose pas véritablement de questions qui mettraient les amants dans l'embarras. *Frère Guillebert* met en scène un naïf qui ne cherche pas à surprendre les autres personnages pour leur demander quelque chose en retour. Bien au contraire, le mari ignore tout simplement l'infidélité de sa femme.

Comme c'était le cas pour le sot, la question de savoir si le badin est réellement naïf peut se poser. Selon sa réaction, nous ne savons pas s'il fait semblant d'être ignorant pour obtenir ce qu'il désire. Comme nous l'avons vu, dans *Le Badin qui se loue*, le personnage éponyme ne cesse d'importuner les deux amants, si bien que ces derniers sont obligés de lui

[1330] *Ibid.*, p. 272-273, v. 295-318.
[1331] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 38.
[1332] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 37-65.
[1333] *Ibid.*, p. 53, v. 192-193.
[1334] *Ibid.*, p. 55-61.
[1335] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 209-261.
[1336] *Ibid.*, p. 233-247.

trouver des tâches à effectuer. L'Amoureux en vient même à lui donner de l'argent afin qu'il puisse aller s'acheter du pâté et les laisser tranquilles[1337]. Malgré cette générosité, le Badin continue de les interrompre et ne cesse de leur poser des questions sur ce qu'ils font. Enfin, lorsque le mari rentre, le valet raconte tout ce qu'il s'est passé sans réfléchir. Voulait-il se venger des amants ? La question est de mise car il semblerait que le Badin veuille profiter de la situation et ne se préoccupe pas du sort des amants. Rappelons d'ailleurs qu'il menaçait de les dénoncer auprès de son maître[1338].

Nous pouvons comparer ce personnage avec Guillot dans la farce du *Retrait*[1339]. Le même type d'intrigue apparaît ici : une femme profite de l'absence de son mari pour recevoir son amant et compte sur la discrétion de son valet. Celui-ci commente également les propos des amoureux, créant ainsi un comique de situation. La femme est pourtant lucide sur le comportement Guillot, affirmant notamment qu'il est « leger du cerveau »[1340]. Il est vrai que ce personnage incarne une certaine joie de vivre, comme le prouve son envie de chanter sans cesse[1341]. Il est bel et bien un badin car il porte aussi un « bonnet »[1342]. Néanmoins, il est lucide sur l'infidélité de sa maîtresse et comprend ce que leurs gestes amoureux signifient. Lorsque son maître rentre plus tôt que prévu, il essaie d'aider au mieux sa maîtresse afin que le mari ne découvre pas la cachette de son prétendant. Guillot ne parvient pourtant pas à être un bon adjuvant, à cause de sa naïveté. C'est en répondant avec honnêteté aux questions de son mari qu'il laisse des indices sur le passage de l'amant chez lui, au grand dam de la femme mariée[1343]. Guillot parle même d'un « amoureulx », ce qui attise la curiosité du mari : « Hélas ! povre amoureulx croté, / Tu es bien en grand soulcy ! »[1344]. Le valet est en effet victime de sa gentillesse car il semble se préoccuper sincèrement du sort de l'amant, caché dans le cabinet d'aisance. Malgré quelques faux pas, Guillot ne révèle pas la présence de l'amant qui parvient à s'échapper, trouvant lui-même un stratagème[1345]. Le badin peut donc être surprenant jusqu'à la fin de la pièce. Pensons par exemple au dénouement de la farce de *Maître Pathelin* où le

[1337] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 55, v. 220-221 : « Sà donc, de l'argent, mon hoste ! / Mais escoutés, j'en mengeray ? ».
[1338] *Ibid.*, p. 53, v. 196-198 : « Et que dyable faictes-vous ? / Vous faictes la beste à deux doulx. / Je le diray à mon maistre ».
[1339] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Retrait*, p. 197-242.
[1340] *Ibid.*, p. 199, v. 27.
[1341] *Ibid.*, p. 200-201.
[1342] *Ibid.*, p. 201, v. 40.
[1343] *Ibid.*, p. 225, v. 298 : « Qui ? ma foy, personne ».
[1344] *Ibid.*, p. 226, v. 319-320.
[1345] Nous analysons à nouveau cette pièce dans notre partie III : cf. *infra*, p. 489.

badin parvient à duper Pathelin, pourtant très rusé pendant l'ensemble de la pièce[1346]. Les propos de Michel Rousse sur l'analyse de la fin de la farce sont éclairants :

> Son auteur y explore les deux grandes voies qui s'ouvrent au théâtre comique : le fourbe et le badin y sont confrontés. Le badin l'emporte haut la main, mais en laissant la scène vide au final. Sa victoire vaut pour ce coup, et pour un bon laps de temps, mais viendra un jour le tour des valets ingénieux, le sot balourd ne fera plus rire de sa tranquille rusticité qui sait profiter des bonheurs les plus simples de la vie et saisir tout ce que le ciel ou sa bonne étoile met à portée de sa main. Il sera remplacé par Turlupin, Philippin ou Scapin.[1347]

Michel Rousse relève ici l'évolution du badin dans le théâtre comique, montrant ainsi qu'il va disparaître en tant que tel, laissant principalement la place aux valets. À travers l'étude des comédies de notre corpus, voyons les réminiscences du badin médiéval avec les serviteurs, mais également avec d'autres types de personnages qui perpétuent la tradition du naïf trompé.

1.2. Son évolution dans la comédie humaniste

Dans *La Reconnue*, l'un des prétendants de la jeune première se nomme Jehan. Est-il pour autant le digne héritier des personnages farcesques qui portent ce prénom ?[1348] L'hypothèse peut être formulée car nous apprenons que Monsieur l'Advocat, tuteur d'Anthoinette, l'a choisi comme futur mari pour une raison : selon lui, Maistre Jehan est naïf. Il est donc le prétendant parfait puisque Monsieur l'Advocat espère faire d'Anthoinette son amante, et ce même après son mariage. Malgré l'avis du vieil homme, peu d'éléments dans la pièce prouvent la niaiserie de ce personnage. Celui-ci ne peut pas par exemple être considéré comme le type de l'amoureux niais et trompé. Il ne semble pas épris de la jeune femme et il n'est pas dupe non plus à propos des projets de Monsieur l'Advocat[1349]. On comprend alors

[1346] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maître Pathelin*, p. 187-338. Il nous paraissait plus évident pour notre démonstration d'étudier cette farce dans notre partie III, permettant ainsi d'insister sur la ruse de ce personnage. Cf. *infra*, p. 366 ; p. 461-462.

[1347] M. ROUSSE, « Pathelin ou la fourberie en question », p. 32. Sur l'évolution du badin dans la *Commedia dell'arte*, cf. A. TRIPPET, « Le badin de la farce. Un type littéraire », p. 224 : « Des auteurs de comédie introduisent dans leurs pièces le personnage-type de la farce : le badin, ou en tout cas son visage enfariné de niais. L'on a même laissé entendre que certains masques de la *Commedia dell'arte* comme Arlequin avaient des points communs avec le badin. Ajoutons que le masque italien a peut-être supplanté le badin de la farce d'autant plus facilement qu'il y avait entre eux deux des traits communs et interchangeables ».

[1348] Nous nous appuyons sur l'analyse de Helena Lewicka qui démontre la filiation du prénom « Jean » avec le type du mari niais et trompé. Cf. H. LEWICKA, *Études sur l'ancienne farce française*, p. 84 : « Quant à *Jean* et ses variantes, ils personnifient en premier lieu les types qui tiennent la place la plus notable dans l'ancien théâtre comique : l'imbécile ignare et le mari trompé. *Janot* qui fera une brillante carrière au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècles appartient à la même lignée ».

[1349] *Reconnue*, p. 62-63.

qu'il a accepté ce mariage non pas par ignorance, mais plutôt par appât du gain. Autre différence majeure avec les pièces farcesques : le mariage entre Anthoinette et le clerc n'a finalement jamais lieu. Le stratagème de Monsieur l'Advocat étant un échec, Maistre Jehan n'est finalement jamais dupé. Il est donc difficile de considérer Maistre Jehan comme un naïf, malgré son patronyme et l'avis des autres personnages à son sujet. Rémy Belleau semble donc jouer avec la tradition farcesque du badin qu'il détourne à plaisir.

Nous pouvons nous interroger également sur la naïveté d'un autre personnage de notre corpus : Marc-Aurèle, le lapidaire de Naples dans *Les Néapolitaines*. Apparaissant brièvement à l'acte V, scène 1, il fait part de son éblouissement pour Paris[1350]. Il utilise un langage hyperbolique et place ainsi la ville française au-dessus des autres. Alors que Charles Mazouer le rapproche du « badaud » qui découvre la grande ville avec admiration[1351], Goulven Oiry parle surtout de l'éblouissement de Marc-Aurèle pour la ville : « C'est une émotion esthétique proche de la commotion dont fait état le Transalpin (…). Dans l'esprit du marchand italien, Paris s'est d'abord confondue avec son aura que la rumeur avait portée au-delà des Alpes. Précédée de sa réputation, la capitale la confirme sans peine aux yeux de l'arrivant. La réalité rejoint le mythe »[1352]. Malgré cet état, il n'en reste pas moins que Marc-Aurèle est un personnage secondaire. Nous ne pouvons donc pas le rapprocher de Mahuet par exemple qui, dans la farce éponyme, regardait avec un grand étonnement la ville. De plus, Marc-Aurèle n'est pas la dupe d'autres personnages et joue surtout le rôle de messager. Tel un *deus ex machina*, il contribue au mariage final des jeunes premiers.

En regardant de plus près notre corpus, la comédie d'Odet de Turnèbe met en scène un personnage qui ressemble au badin des farces. Il s'agit de Gentilly, le valet d'Eustache, qui apparaît trois fois sur scène et participe au comique de la pièce par sa niaiserie. À l'acte II, scène 5, alors que son maître lui demande de se rendre chez Basile, Gentilly s'exécute si rapidement qu'il part sans connaître les instructions : « Tu es si estourdy que tu n'as pas la patience que je te dise ce qu'il faut que tu faces »[1353]. Il ressemble ici au naïf des farces, comme le précise Barbara C. Bowen : « Le rire est provoqué d'abord par la rapidité, la brusquerie de la sortie, et ensuite parce que cette sortie révèle l'état d'esprit de l'idiot en question, et l'assistance en rit parce qu'elle en a vu, elle, l'illogisme et l'inattention »[1354]. Comme le badin, Gentilly

[1350] *Néapolitaines*, p. 75.
[1351] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 224.
[1352] G. OIRY, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, p. 67.
[1353] *Contens*, p. 125, l. 388-389.
[1354] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 39.

compte effectuer une tâche dont il n'a même pas connaissance. Nous ignorons d'ailleurs s'il a le souci de bien faire ou s'il est pressé de sortir. Dans tous les cas, le comique de mots entre le maître et son valet apparaît :

> Eustache : Va-t'en chez le Seigneur Basile.
> Gentilly : Bien, Monsieur, je m'y en vay.
> Eustache : Veux-tu attendre ! Où cours-tu si viste ?
> Gentilly : Chez le Seigneur Basile.
> Eustache : Et bien, que luy diras-tu ?
> Gentilly : Je ne sçay.[1355]

Ici, Gentilly s'apparente au niais qui, rêveur, agit mécaniquement, sans réellement savoir ce qu'il doit faire. Il ressemble par exemple à Phlipot dans la farce des *Trois Galants et Phlipot* qui ne répondait que « Je ne sçay ». Certes, du point de vue de l'avancée de l'intrigue, Gentilly ne joue pas un rôle déterminant. Pourtant, ce passage comique permet de faire une pause dans l'action, provoquant ainsi le rire, notamment avec le décalage entre la bêtise de Gentilly et la colère d'Eustache. Enfin, l'acte III, scène 8 offre quelques éléments de réponse par rapport à l'état rêveur de Gentilly. Dans cette scène, le valet se retrouve seul pendant quelques instants et donne des indices sur ce qu'il aime : « Qu'au diable soit donné le brouillon de tavernier qui m'a fait attendre près d'un quart d'heure avant que de me rendre ma bouteille »[1356]. Il appartient ainsi à une lignée de valets qui, traditionnellement, fréquentent les tavernes pour y boire à leur guise et se soulager des peines causées par leurs maîtres[1357]. Cette allusion à la taverne expliquent aussi les absences injustifiées de Gentilly. Lorsque Girard rentre plus tôt que prévu de son voyage à l'acte IV, scène 5, il ne trouve personne chez lui pour l'accueillir. Il se demande alors où se trouve Gentilly. Selon Girard, le valet a dû accompagner Eustache à l'église : « La porte est fermée. J'ay peur qu'ils soient tous allez à vespres »[1358]. Le vieil homme ne semble donc pas faire de lien entre l'étourderie de son valet et l'attirance de ce dernier pour les tavernes.

La Comédie de la Fidélité nuptiale de Gérard de Vivre met en scène Ascanio, « garçon » du jeune premier, Chares. Dès sa première apparition sur scène à l'acte III, scène 1, la didascalie indique qu'il est « accoutré en badin »[1359]. Il commence alors à se plaindre des amours de son maître et avoue s'être échappé de la maison, tout en ayant pris avec lui un luth. Le valet semble vouloir imiter son maître en s'improvisant comme un jeune amoureux. Dans son monologue,

---

[1355] *Contens*, p. 124-125, l. 382-387.
[1356] *Ibid.*, p. 151, l. 247-248.
[1357] Cf. J. DUFOURNET, « Variations sur un motif : la taverne dans le théâtre arrageois du XIII[e] siècle », *Hommage à Jean-Charles Payen : farai chansoneta novela. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Caen, Centre de Publication de l'Université, 1989, p. 161-174.
[1358] *Contens*, p. 178, l. 311-312.
[1359] Gérard DE VIVRE, *La Comédie de la Fidélité nuptiale*, dans *La Comédie à l'époque d'Henri III (1576-1578)*, éd. P. DE CAPITANI, Florence, Leo S. Olschki, 2015 (*Théâtre français de la Renaissance*, 7), p. 387-439, ici p. 424.

Ascanio révèle son ignorance en ne cessant de répéter « je ne sçay », à la manière de Phlipot dans la farce éponyme. Il explique qu'il ignore où aller ni à qui déclamer son amour, puisqu'il n'a pas d'amante[1360]. Il ignore d'ailleurs si son luth pourra lui servir car les cordes seraient cassées, le problème étant qu'il ne possède pas les connaissances requises pour réparer son instrument. Dans tous les cas, il ne sait même pas ce qu'il pourrait jouer car il ne connaît pas de chansons. Le comique du personnage est ici mis en avant : alors qu'il veut imiter son maître, il n'en a pas les capacités. Les didascalies indiquent l'arrivée sur scène d'un autre personnage masqué qui « le boutera par derrière avec le genou »[1361]. Outre le comique de gestes, nous assistons également à un comique de situation : Ascanio pense que les coups qu'il reçoit sont des marques d'affection de plusieurs femmes. Un comique de répétition apparaît ensuite dans cette scène où plus le personnage masqué frappe Ascanio, plus celui-ci pense qu'une femme désire l'entendre jouer du luth. Il se met alors à imaginer l'identité de sa bien-aimée : « Escoutez ma douce amie, comment vous appelez-vous ? Guillemette ou Isabeau ? Marguerite, Caterine, Susanne, Hélène ? Ce m'est tout un »[1362]. Notons que les différentes scènes où le valet apparaît ne font pas avancer l'intrigue et sont même en décalage par rapport à l'ensemble de la pièce. Il semblerait que le dramaturge ait voulu placer au cœur de sa comédie un personnage dont le comportement est une source de comique. On ne peut en effet que rire des pitreries sur scène d'Ascanio, jouant l'amoureux passionné, alors même qu'un autre personnage mystérieux le malmène. Sa naïveté est ici excessive car il ne comprend pas ce qui lui arrive véritablement. Il projette donc ses envies sur la réalité, espérant sûrement que celle-ci lui soit plus douce. Peu lui importe ainsi de découvrir qui le frappe, il s'agit forcément de sa future dulcinée qui lui réclame ses douces chansons. Les comédies du XVI^{e} siècle représentent donc le type du naïf qui fait rire par son naturel niais. Il est possible de trouver également des situations où un personnage est victime de la ruse d'autrui.

Nous pouvons nous interroger sur le caractère naïf du valet de Taillebras, Humevent, représenté dans *Le Brave*. Apparaissant cinq fois sur scène, c'est surtout à l'acte II que le serviteur fait le plus preuve de naïveté. À l'acte II, scène 2, Humevent semble pourtant être lucide : devant surveiller de près l'amante de son maître, Emée, il finit par découvrir que celle-ci est en compagnie d'un autre homme. Lorsque le valet rencontre Finet, il veut lui raconter ce qu'il a vu : il n'y a aucun doute pour lui, l'amante de Taillebras le trompe et reçoit son amant

[1360] Selon Robert Garapon, ce discours a une portée comique car il est incohérent. Cf. R. GARAPON, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, p. 118.
[1361] Gérard DE VIVRE, *La Comédie de la Fidélité nuptiale*, p. 426.
[1362] *Ibid.*, p. 427, l. 337-339.

chez le voisin. Humevent n'a pas choisi le bon confident, car Finet est en réalité le complice d'Emée et tente de protéger ses intérêts. Il va alors tout mettre en œuvre pour faire douter son interlocuteur en l'accusant tout d'abord de mentir. Humevent assure pourtant à plusieurs reprises qu'il est certain de ses accusations. Pour ce faire, il s'appuie sur un de ses cinq sens, la vue : « Si l'ay-je veu, je le sçay bien »[1363]. Il en vient même à expliquer la signification de son patronyme : « Pour empescher qu'à Humevent / On me face humer du vent »[1364]. De manière comique, il est persuadé que personne ne peut le tromper et qu'il veille à ce qu'il en soit ainsi. Humevent n'est pas encore naïf, car il a vu juste : Emée a bel et bien un amant qu'elle reçoit chez le voisin. Néanmoins, le valet de Taillebras va être victime de la ruse de Finet et d'Emée. Ces derniers remettent en question ses dires : Emée se trouvait chez Taillebras et non pas chez le voisin. Humevent se montre alors à son tour rusé et soulève un problème : comment Emée a-t-elle pu sortir de la maison sans passer par un endroit alors qu'il n'y a pas d'autres accès puisque tout est cloisonné ? Celle-ci lui répond que le valet a en réalité aperçu sa sœur jumelle qui, par le plus grand des hasards, se trouve également en ville et demeure chez Bontams. Même si Humevent avait raison au début, il finit pourtant par se laisser convaincre et remet en cause ce qu'il a vu : « Or tout maintenant je commence / De sentir, par exeprience, / Que j'avois aux yeux la barluë »[1365].

A l'acte II, scène 4, Humevent rencontre à nouveau Emée qui fait semblant de ne pas le reconnaître, jouant ainsi le rôle de sa sœur jumelle. Le valet commence à douter de la véracité de cette histoire et demande à la jeune femme de le suivre dans la maison de son maître. Il prétend ainsi de lui-même ne pas être « nice »[1366], montrant qu'il refuse de se faire duper. Cependant, face à la ruse d'Emée, le valet va être obligé de revenir sur ses accusations : Emée parvient en effet à jouer deux personnages à la fois, créant ainsi la confusion dans l'esprit de Humevent[1367]. Il devient donc la dupe des autres personnages. Au cours de l'acte II, ces derniers se vantaient d'ailleurs de pouvoir compter sur la naïveté du serviteur. À la scène 2, Finet se félicite par exemple du piège qu'il lui a tendu et déduit qu'il est « niais »[1368]. La naïveté de Humevent est encore soulignée par le valet lorsqu'il lui demande d'être « fin »[1369] et de contenir

[1363] Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, éd. S. MASER, Genève, Droz, 1979 (*Textes littéraires français*, 265), p. 79, v. 814. Cf. également, *ibid.*, p. 79, v. 816-817 : « Je dy la chose que j'ay vuë. / Asteure mesme elle est leans ».
[1364] *Ibid.*, p. 87, v. 964-965.
[1365] *Ibid.*, p. 94, v. 1109-1111. Cf. également, *ibid.*, p. 95, v. 1115-1117 : « De moy je ne sçay plus qu'en dire, / Et suis contant de m'en desdire : / Je n'ay rien vu de ce qu'ay vu ».
[1366] *Ibid.*, p. 102, v. 1241.
[1367] Ce jeu de scène est notamment présent à l'acte II, scène 5, lorsque Humevent se rend successivement chez son maître et chez son voisin et qu'Emée est présente à chaque fois. Il croit donc fermement à l'existence des sœurs jumelles. Cf. *ibid.*, p. 111-113.
[1368] *Ibid.*, p. 80, v. 825.
[1369] *Ibid.*, p. 78, v. 794.

son « fol langage »[1370]. Il l'associe une dernière fois à la sottise avec le substantif « sot »[1371]. De plus, dans deux scènes différentes, Finet et Bontams nomment Humevent « benest »[1372]. Selon le vieil homme, il peut être perçu ainsi car il a remis en question ses paroles[1373]. Les autres personnages le désignent également par le terme « oison » à deux reprises[1374]. Même si ce substantif se rattache au petit du jars et de l'oie, le Trésor de la Langue Française rappelle l'expression « oison » présente dans *Pantagruel* de Rabelais, désignant une « jeune personne niaise, facile à mener »[1375]. Enfin, Finet nomme Humevent un « fat »[1376]. Le *Dictionnaire du moyen français* indique que cet adjectif signifie « sot »[1377]. L'ensemble des termes utilisés sous-entendent donc la naïveté de Humevent.

Peut-il être pour autant considéré comme entièrement naïf ? Dès le début de la pièce, le valet avait pourtant levé le voile sur la situation. Cependant, il s'est laissé duper par Finet et Emée qui n'ont cessé de lui mentir. Dans ce cas, sa naïveté ne sera pas sans conséquences : ayant essayé de défendre les intérêts de son maître, il ne peut finalement pas le prévenir de la supercherie puisqu'il a été lui-même dupé. Malgré lui, Humevent participe au piège que les autres personnages tendent au soldat fanfaron. Cette caractéristique le rapproche donc de certains valets des farces qui, par leur excès de niaiserie, desservent leurs maîtres plutôt que de les aider.

Dans *La Tasse*, un personnage est également victime de la ruse d'autrui. Deux anciens soldats, Ripaille et Bravache, en quête de larcins, profitent de la naïveté de Jaqueline. Ayant entendu que son mari, Jerosme, avait fait réaliser une magnifique tasse, les deux amis se mettent en route en espérant la subtiliser. Ils attendent que Jaqueline soit seule pour s'adresser à elle. La ruse s'opère en deux temps : Ripaille fait tout d'abord croire à Jaqueline qu'il a été envoyé comme messager par son mari. Ce dernier souhaiterait en effet qu'elle prépare en cuisine des perdrix afin qu'il puisse les déguster lors de son retour, accompagné de ses amis médecins[1378]. Il lui demande également la tasse que Jerosme vient d'acquérir, car celui-ci souhaiterait la faire

[1370] *Ibid.*, p. 78, v. 802.
[1371] *Ibid.*, p. 85, v. 919.
[1372] *Ibid.*, p. 94, v. 1095-1096. Cf. *ibid.*, p. 112, v. 1452.
[1373] *Ibid.*, p. 116, v. 1555-1559.
[1374] *Ibid.*, p. 91, v. 1035 et p. 116, v. 1555.
[1375] Cf. TLFi « oison ».
[1376] Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 104, v. 1287.
[1377] Cf. DMF 2020 « fat ».
[1378] *Tasse*, p. 35 : « Monsieur vous mande ces perdris, / Et par moy vous mande ceste heure / Que vous les faciez, sans demeure, / Bien apprester soudainement : / Car il doit venir maintenant / Souper icy en compagnie / Quelques docteurs en Chirurgie ».

graver[1379]. À cette demande, Jaqueline s'interroge et souhaite connaître le métier de Ripaille afin d'en savoir plus sur lui[1380]. La jeune femme s'étonne en effet de cette demande : pour quelles raisons son mari a-t-il pris une telle décision alors qu'il tient réellement à cet objet ? Sa réponse paraissant plausible[1381], Jaqueline croit en ce mensonge, lui donne la tasse et demande à sa chambrière de préparer les perdrix. Plus tard, lorsque Jerosme rentre chez lui, celui-ci s'étonne de la préparation du repas. Face aux explications de sa femme, il assure n'avoir jamais donné un tel ordre[1382] et l'accuse de mentir[1383]. Après avoir découvert la perte de sa tasse, il devient furieux et veut battre Jaqueline. Celle-ci est tellement naïve qu'elle ne comprend pas la situation : pourquoi devrait-elle culpabiliser pour ce qu'elle a fait, alors qu'elle a suivi la demande du prétendu serviteur de son mari ?[1384] . En ce sens, Jaqueline ressemble à la Tavernière dans la farce du *Pardonneur, le Triacleur et la Tavernière*, étant elle aussi abusée par les boniments de personnages masculins rusés. Cependant, même si elle n'est pas payée à la fin, la naïveté de la Tavernière n'a pas de conséquences sur autrui. Étant veuve, elle ne subit pas le courroux de son mari, au contraire de Jaqueline dans *La Tasse*. C'est là toute la subtilité de Claude Bonet : en ajoutant la querelle conjugale qui se termine par des scènes de bastonnade, le dramaturge perpétue encore plus la tradition farcesque.

La naïveté de Jaqueline va d'ailleurs être une deuxième fois mise à rude épreuve. Au sein de cette comédie, un comique de répétition apparaît. Profitant à nouveau de l'absence du mari, Bravache souhaite rencontrer la jeune femme et se montre rusé à son tour. Face à elle, celui-ci dit être mandaté par Jerosme pour prendre les perdrix qu'il fallait cuisiner[1385]. Il assure également que son mari a retrouvé sa coupe et qu'il souhaiterait célébrer cet événement en faisant un festin avec les perdrix. Alors que Jaqueline vient d'apprendre qu'elle a été dupée une première fois, elle ne perçoit pas ce piège. Il s'agit pourtant du même type de mensonge. La jeune femme est tellement naïve qu'elle donne les perdrix à Bravache, ce qui cause la colère de son mari à son retour. Même si le dramaturge fait de Jaqueline la digne héritière des pièces

[1379] *Ibid.*, p. 35-36 : « Mesmement il m'enuoy icy / A fin que luy mandiez aussi / La coupe qu'il vous a transmise, / A fin d'y faire sa deuise / Auec ses armes engrauer ».
[1380] *Ibid.*, p. 36 : « You vous la baillaray ben donc, / Mai que seas vous, se non vous graue, / Que mon mari pues non mi braue ? / Donte seas vous, de que mestier ? ».
[1381] *Ibid.*, p. 36 : « Ie demeure chez Couquetier, / Où je repetasse des peignes. / Ce n'est pas à fausses enseignes / Que je viens la coupe querir ».
[1382] *Ibid.*, p. 41-42 : « Moy, mandé ! J'ai la malepeste, / Qui vous estrangle. A quelle fin / Voudrais-ie faire ce festin ? ».
[1383] *Ibid.*, p. 42 : « O plaisant conte ! / De mentir n'avez-vous point honte, / Dites ».
[1384] *Ibid.*, p. 42 : « Vous maves mandat, you vous iury, / D'apprestar lou soupar couchous / Per cinq ou siès, qu'are embe vous / Venian soupar ».
[1385] *Ibid.*, p. 57 : « Aquo non ès qu'uno finesso / Que lou Sire Counilleri, / At iogat à vostre mari / Qu'aro embe grando assemblado, / Si ris de la coupo troubado, / Et vous mande que li mandes / Per à tous creice lous plazes, / Senso plus faire eissi cousino, / Picher de vin dintre uno eisino / Et las perdris, cuechos ou non ».

farcesques, le comique de répétition permet d'insister encore plus sur la grande ignorance du personnage.

Enfin, nous pouvons évoquer le serviteur Anthoine dans *Les Esbahis*, victime lui aussi de sa naïveté, mais d'une manière plus ou moins consentie. À l'acte I, scène 3, apercevant la lavandière Marion, il explique en aparté qu'il fera preuve de ruse avec elle afin de découvrir les raisons de ses allées et venues[1386]. Le jeune homme finit pourtant par se montrer naïf : il ne prend pas conscience que c'est lui qui fait des révélations à Marion. Anthoine raconte alors qu'il doit accomplir de nombreuses tâches pour son maître, Josse, en s'occupant notamment de ses habits[1387]. Cette donnée intéresse la lavandière qui espère prendre ces vêtements, afin que l'Advocat puisse les revêtir et se faire passer pour lui. La jeune femme est lucide à propos d'Anthoine : non seulement elle pense qu'il est naïf, en le nommant « niez »[1388], mais elle comprend également qu'il ne lui est pas indifférent. Anthoine lui assure en effet son soutien indéfectible :

> Il n'y a rien qui plus me plaise
> Que de m'employer pour l'amour
> De vous et, s'il fault faire un tour,
> Il n'y a pas homme en ce monde
> Qui plustost que moy vous seconde.[1389]

Prenant conscience que le valet est attaché à elle, Marion en profite pour mener à bien son plan. Comme le précise Charles Mazouer, il n'est pas rare que les naïfs soient trompés lorsqu'il est question d'amour : « On remarquera que, souvent, la soumission à une passion aveugle les naïfs, et fait d'eux les victimes de tromperies ; le trompeur sait jouer de la passion du naïf »[1390]. La lavandière va profiter de l'affection que lui porte Anthoine. À l'acte II, scène 5, l'amadouant par des mots doux, elle lui propose de passer du bon temps ensemble, comme ils ont pu le faire dans le passé. Même s'il s'agit d'un piège, Anthoine accepte la proposition et ne se montre pas réticent, exprimant à deux reprises son contentement :

> Et vrayment j'en suis tres content.
> Si vous l'aymez, je l'aime autant,
> Car tout ce que plus je desire
> Au monde, c'est de tousjours rire
> Et prendre le temps comme il vient.[1391]

[1386] *Esbahis*, p. 111, v. 432-435 : « C'est Marion ; il me fault taire / Pour sçavoir si je pourray point / Entendre d'elle quelque point. / Si m'en fault-il sçavoir la fin ».
[1387] *Ibid.*, p. 114, v. 484-486 : « Je vay querre un habillement / Chez le tailleur, et au retour / Nous deviserons ».
[1388] *Ibid.*, p. 134, v. 929.
[1389] *Ibid.*, p. 113, v. 470-474.
[1390] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 196.
[1391] *Esbahis*, p. 135, v. 939-943. Cf. également, *ibid.*, p. 136, v. 964-966 : « Marion, la chanse est tournée / Mais j'espere bien desormais / De rire encor plus que jamais ».

Par cette volonté de « rire » et de festoyer, Anthoine fait penser au type même du badin dans les farces qui aime prendre du bon temps, sans se soucier du reste. La naïveté d'Anthoine est utile pour l'intrigue, ce qui n'était pas le cas dans les pièces médiévales où la niaiserie des valets agace et dessert les maîtres. Malgré lui, il est la cause du quiproquo entre les personnages masculins : Gerard va en effet croire à tort que Josse est en compagnie de sa fille, alors qu'il s'agit en réalité de l'Advocat. L'usurpation d'identité oblige alors les protagonistes à accepter l'union des jeunes premiers[1392]. Anthoine incarne bien le naïf qui ne connaîtra même pas les conséquences de ses actes. Le traitement du personnage est donc différent en comparaison avec Jaqueline dans *La Tasse*. Cette dernière subit directement les répercussions de ses actes, en devant faire face à la colère de son mari, alors que, même s'il s'agissait d'un piège, Anthoine a pris du bon temps avec Marion. Nous retrouvons la lavandière à l'acte III, scène 4, se félicitant d'avoir réussi à duper le valet : « J'ay si bien soulé mon galant / Qu'il doit un somne maintenant / Qui nous donera loisir de faire / Tant plus aisément nostre affaire »[1393]. Comme Gentilly dans *Les Contens*, Anthoine aimerait également fréquenter les tavernes. Ces deux serviteurs des comédies de notre corpus perpétuent bel et bien la tradition farcesque du valet badin à la fois naïf et hédoniste.

[1392] Le déguisement est un stratagème très utilisé par les personnages comiques. Nous l'étudions plus particulièrement dans notre partie III : cf. *infra*, p. 467-495.
[1393] *Esbahis*, p. 154, v. 1361-1364.

2. Les maris trompés et cocus

2.1. Le mari complaisant

Lorsque le mari découvre l'infidélité de sa femme, plusieurs possibilités s'offrent à lui. Comme nous l'avons rappelé, il peut choisir la vengeance en punissant à la fois l'amant et son épouse. Le comique provient alors de la ruse du trompé qui devient désormais le trompeur. Nous ne pouvons en effet que rire des situations incongrues où les amants sont pris au piège, alors même qu'ils pensaient vivre de leur amour en toute impunité. Si nous quittons ce comique de situation pour nous intéresser au comique de caractère, la figure du mari naïf apparaît à nouveau. Il s'agit néanmoins d'un mari non vengeur, mais qui, après avoir été naïf, découvre également la tromperie de sa femme. Dans ce deuxième cas, il peut décider de lui pardonner et de ne pas engager de représailles. Ce type de personnage est tout autant comique, notamment lorsqu'il déclame de longs discours sur la fidélité de sa femme, alors que celle-ci est en train de le duper. Philippe Ménard rappelle que les fabliaux ont une préférence pour ce mari, nommé « cocu débonnaire »[1394], qui découvre la tromperie mais reste silencieux. Il précise en effet que « le comique est plus vif » quand les maris « sont informés et confus que lorsqu'ils restent aveugles »[1395]. Certaines œuvres médiévales ont interrogé la portée de cette « complaisance » maritale. Analysant les farces françaises, Barbara C. Bowen relève une forme de philosophie de la part de ces personnages :

> De la même façon, le thème de la sotte complaisance des maris, qui laissent une entière liberté à leurs femmes par peur ou par paresse, rejoint un thème plus philosophique ; celui de la résignation en face des difficultés de la vie. « Endure » dit le philosophe des *Deux Hommes*. Est-ce qu'on n'entend pas l'homme prétendu raisonnable de Molière ? Dans ce cas, naturellement, « prendre la vie comme elle est » veut surtout dire, fermer les yeux aux indiscrétions de Madame pour qu'elle vous laisse en paix. Il y a là tout de même une nuance de pensée sérieuse, quoiqu'un peu négative.[1396]

Les maris de la farce des *Deux Maris et leurs deux Femmes* se posent en effet une question importante au sujet de leur couple : vaut-il mieux être marié à une femme douce et infidèle ou à une femme fidèle mais acariâtre ?[1397] L'interrogation est de mise car chacun est marié à un de ces deux types d'épouse. Le Premier Mari se plaint d'ailleurs de la colère de sa femme qu'il peine à supporter et commence donc à envier le mariage de son ami. Celui-ci a

[1394] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 194.
[1395] *Ibid.*, p. 195.
[1396] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 32.
[1397] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les deux Maris et leurs deux Femmes*, p. 413-474. Bernard Faivre nomme de manière significative les deux comportements possibles d'une épouse dans les farces. Cf. *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 1, p. 19 : « "l'honnêteté gueularde" (bonne ménagère fidèle) » et « "l'hypocrisie doucereuse" (femme-fleur, gourmande d'amour) ».

épousé en effet une femme agréable et aimante. Son interlocuteur pense cependant qu'elle est infidèle : selon lui, si une femme est joyeuse, c'est qu'elle a un amant[1398]. Le Second Mari avoue ne jamais se poser la question, car il préfère dans tous les cas être marié à une femme enjouée plutôt qu'une querelleuse : « Que dyable ay-je affaire / De cercher ce qui m'est contraire / Et ce que ne vouldroys point trouver »[1399]. Les deux amis proposent alors de rencontrer leur épouse respective afin d'en savoir un peu plus sur la situation de chacun. Même si les doutes du Premier Mari au sujet de l'infidélité de la femme de son voisin sont confirmés, il n'en reste pas moins qu'il préférerait être marié à une telle épouse : « Par bieu, c'est une bonne femme ; / Et vouldroy[s], le dyable m'emporte ! / Que la mienne fust de la sorte, / Quelque tendre du cul qu'elle soit »[1400]. Le Second Mari s'accorde à cet avis, malgré sa naïveté sur les réels agissements de sa femme[1401]. Le débat se conclue donc de cette manière :

> Par quoy conclus, ton cas ouy
> Et le mien sur ceste matiere,
> Qu'il vault trop mieulx femme de bonne chere,
> Presupposé qu'elle preste [son] derriere
> Secrettement, que femme à malle teste,
> Ce neantmoins qu'elle soit chaste et honneste.
> Pour vivre en paix, l'autre est plus singuliere.[1402]

Dans la *Farce de Pernet qui va au vin*, le personnage éponyme tire les mêmes conclusions à la fin de la pièce[1403]. Il préfère fermer les yeux sur l'infidélité de sa femme dès que son amant annonce qu'il a apporté « ung chappon en paste »[1404] : « C'est assez pour venir au point, / Puisqu'on paye le banqueter, / Je n'ay plus garde d'arrester : / Au vin iray diligemment »[1405]. Le mari ne se mêle pas des ébats amoureux des deux amants, du moment qu'il peut obtenir quelque chose en retour.

Ce personnage peut également accorder une certaine liberté à son épouse lorsqu'il se sent menacé, à l'image de Martin dans la farce éponyme, *Martin de Cambrai*[1406]. Pour se venger de son mari qui l'a enfermée, une femme lui fait croire qu'elle revient des enfers, où il existe un endroit prévu spécialement pour les maris jaloux. La croyant fermement, il préfère lui laisser

---

[1398] *Ibid.*, p. 420-421, v. 63-66 : « Dictes, compere, / Il n'y auroit pas trop affaire. / A femme qui faict bonne chere / A son mary, gard le derriere ! ».
[1399] *Ibid.*, p. 421, v. 75-77.
[1400] *Ibid.*, p. 468, v. 559-562.
[1401] Cf. *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 1, p. 24 : « Pour ces vieux maris, c'est finalement si rassurant de se dire que l'accès de jalousie était mal fondé et la vertu de l'épouse insoupçonnable. Ils ne demandent qu'à se laisser convaincre, d'autant qu'ils tiennent à leur tendron et se feraient couper en quatre pour lui être agréable. Comme toujours, le plus heureux des cocus est celui qui l'ignore ! ».
[1402] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les deux Maris et leurs deux Femmes*, p. 473, v. 609-615.
[1403] *Ancien théâtre françois*, t. 1, *Farce de Pernet qui va au vin*, p. 195-211.
[1404] *Ibid.*, p. 209.
[1405] *Ibid.*, p. 209.
[1406] *Le Recueil de Florence*, *Martin de Cambrai*, p. 563-577.

les clés de la maison afin qu'elle puisse disposer de son temps comme elle le souhaite. Le mari finit donc par comprendre qu'il vaut mieux être naïf que jaloux, s'il ne veut pas finir en enfer.

Il est possible aussi que la vérité soit trop difficile à accepter, comme dans la nouvelle de *La Bourgeoise va à l'offrande*[1407]. Le récit débute avec la présentation d'un curé licencieux qui séduit facilement les femmes et prend du plaisir avec elles. Curieux de connaître l'identité de ses prétendantes, les hommes du village lui font une proposition pendant la messe : s'il rencontre une femme avec qui il a déjà eu une relation sexuelle, il devra le leur signaler. Ils pourront ainsi aisément évaluer le nombre de femmes que le curé a réussi à conquérir. L'un de ces hommes, un marchand, espère surtout démasquer les femmes infidèles de son village. Néanmoins, lorsqu'il découvre que la sienne est concernée, il comprend qu'il a été pris à son propre jeu. La nouvelle se termine avec la fuite du mari et ne développe pas davantage ses réactions. Elle laisse donc supposer que le marchand ne cherche aucune vengeance et préfère s'enfuir plutôt que d'affronter la réalité. Si certains maris apprennent finalement qu'ils ont été dupés, ils peuvent fort bien choisir de ne pas réagir.

Ce récit du XVI[e] siècle rappelle une donnée importante sur ce type de personnage : comme c'était souvent le cas dans les fabliaux, le mari est un marchand. Cette catégorie sociale n'est pas anodine puisque les absences répétées des maris permettent aux femmes de prendre du bon temps avec un amant[1408]. Les premiers vers du fabliau *Le Cuvier* présentent par exemple ce type de situation : « D'un marcheant, qui par la terre / Aloit marcheandise querre : / En sa meson lessoit sa fame, / Qui de son ostel estoit dame »[1409]. La même situation initiale se retrouve dans le fabliau de *L'Enfant qui fu remis au soleil* où le narrateur met en avant un lien de causalité entre les absences du mari et l'infidélité de sa femme :

> De sa femme se part un jour
> Pour aler en marcheandise ;
> Einsis con li contes devise,
> Bien demoura trois ans entiers.
> La marcheande endementiers
> Fist son ami d'un bacheler.[1410]

C'est lors de ses retours inopinés que le comique est encore plus présent, son épouse devant cacher les preuves au plus vite. Une filiation entre les fabliaux et les comédies de notre corpus est manifeste : *Les Contens*, *La Trésorière* et *Les Esbahis* mettent en scène un marchand trompé

[1407] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, LXXXI, *La Bourgeoise va à l'offrande*, p. 182-185.
[1408] Cf. par exemple Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 16 : « Pour que la rencontre entre la dame et l'amant puisse avoir lieu, il faut que le mari soit absent. Une nécessité de structure pousse donc les auteurs à faire du mari un marchand obligé de se déplacer fréquemment pour affaires (…). Tout départ du mari permet l'arrivée de l'amant au domicile de la dame ».
[1409] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Le Cuvier*, p. 141-144, ici p. 141, v. 5-8.
[1410] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *L'Enfant qui fu remis au soleil*, p. 218-221, ici p. 218, v. 8-13.

par son épouse. Néanmoins, nous étudierons la pièce d'Odet de Turnèbe à part car il s'agit d'un cas particulier. Thomas incarne un autre type de mari directement hérité du Moyen Âge : celui qui ne découvre jamais l'infidélité de sa femme. La situation est différente dans *La Trésorière* et *Les Esbahis* puisque le Trésorier et Josse doivent faire face à la vérité au sujet de leur épouse. À ces deux comédies, nous pouvons ajouter *La Tasse* et *L'Eugène* où Jerosme et Guillaume apprennent par une tierce personne qu'ils ont été cocus. Nous démontrerons que ces pièces, même si elles possèdent des points communs entre elles, traitent ce type de personnage d'une manière différente, notamment en ce qui concerne sa réaction finale.

Malgré des différences, *La Trésorière* et *L'Eugène* peuvent être rapprochés sur plusieurs plans. Tout d'abord, le Trésorier et Guillaume perpétuent la tradition médiévale en tant que maris naïfs. Guillaume est le type même du benêt qui pense à tort que l'abbé Eugène est le cousin de sa femme, alors qu'il est en réalité son amant. Rappelons que son mariage a été placé sous la protection du religieux et que ce dernier ne l'a pas choisi par hasard. Guillaume ressemble donc aux nombreux maris des fabliaux et des farces, faisant partie malgré eux d'un triangle amoureux avec un homme d'Église. Quant au Trésorier, il est davantage à rapprocher des marchands qui, toujours absents, laissent le champ libre à leur épouse pour recevoir leur amant. À l'acte I, scène 2, le valet Richard commente par exemple le départ précipité du mari qui doit s'absenter pour affaires. Il explique comment Constante agit en conséquence : « Tant mieux, il est prest de partir ; / La dame pourra departir / La jouissance de son corps, / Puisque Monsieur s'en va dehors »[1411]. Les mots « corps » et « dehors » sont placés à la rime afin de marquer un lien de causalité. L'association des verbes « partir » et « departir » est également intéressante car elle montre que l'absence du mari permet la quête des plaisirs. Si Constante est ravie du départ de son mari, il en est de même pour Alix dans *L'Eugène*. À l'acte I, scène 3, Guillaume évoque la forte et heureuse complaisance de sa femme. Selon lui, Alix ne s'offusque jamais lorsque celui-ci s'absente quelques jours. Bien au contraire, il explique que sa femme l'encourage à prendre du bon temps à l'extérieur pour son propre bien :

> Mesme quand je me vais esbatre,
> Si j'y estois trois jours ou quatre,
> Elle n'en dit rien au retour
> Non plus que d'un seul demi jour
> (…)
> Je voudrois qu'y fussiez encores,
> Mon ami, c'est vostre santé.[1412]

[1411] *Trésorière*, p. 16, v. 163-166.
[1412] *Eugène*, p. 54, v. 487-497.

Le mari fait preuve d'une grande naïveté car il ne comprend pas que sa femme se réjouit de ses absences et l'encourage en ce sens pour pouvoir recevoir son amant chez elle en toute impunité. Il ne s'enquiert pas non plus de la provenance des nombreux biens présents dans la maison. Il est à rapprocher ici du mari de la farce de *Colin qui loue et dépite Dieu* qui, après une longue absence, ne s'étonnait pas non plus des richesses acquises par sa femme[1413]. Guillaume et le Trésorier sont donc les dignes héritiers des maris issus des œuvres médiévales.

Ils ne cessent tous les deux de louer les vertus de leur femme de manière hyperbolique. Ce côté excessif dénote d'ailleurs leur naïveté. Dans *La Trésorière*, le mari se dit par exemple chanceux d'être marié à Constante : « Il ne m'est rien plus aggreable / Qu'avec ma femme desirable / Jouir du bien que Dieu me donne »[1414]. Ces paroles élogieuses démontrent qu'il n'a pas conscience de ses méfaits, ce qui le rapproche des maris naïfs des farces[1415]. A l'acte I, scène 2, le Trésorier hésite à quitter sa demeure, craignant que son absence soit une source de souffrance pour sa femme : « Car, las ! Ceste tendre jeunesse / Ne pourra porter la destresse / De mon absence »[1416]. Il pense même qu'elle pourrait être une proie facile à attaquer : « Et puis ces gens / Qui sont soigneux et diligens / A tromper une creature, / Qui sera simple de nature »[1417]. Non seulement il ne se doute pas que son épouse se réjouit de son départ et en profite pour recevoir ses amants, mais il lui attribue le statut de victime, alors que Constante est très manipulatrice. Selon Barbara C. Bowen, c'est une des caractéristiques propres des maris trompés dans les farces françaises : « La plupart des maris, du reste, sont des cocus, et dans ce rôle ils sont (1) ignorants, ne remarquant même pas qu'ils sont trompés, convaincus par les stratagèmes les plus grotesques, réjouissants par leur sottise et leur naïveté »[1418]. Le Trésorier peut en effet être comparé à Lucas dans la farce de *Lucas, sergent boiteux et borgne et le Bon Payeur*[1419]. Face aux accusations du Bon Payeur au sujet de la légèreté de son épouse, Lucas refuse de le croire, étant persuadé qu'il sait tout d'elle[1420]. Néanmoins, contrairement au Trésorier, il annonce à sa femme son départ et se cache pour

[1413] Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 125-176. Nous comparons à nouveau cette farce et *L'Eugène* de Jodelle dans notre partie IV afin d'interroger la cupidité des deux maris : cf. *infra*, p. 575-581.
[1414] *Trésorière*, p. 17, v. 187-189.
[1415] Pour notre démonstration, nous nous appuyons sur les propos de Barbara C. Bowen à ce sujet. Cf. B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 107 : « Ce mari a certainement une parenté avec les benêts de la farce ; sa confiance aveugle en la fidélité de sa femme rappelle les farces conjugales ».
[1416] *Trésorière*, p. 16, v. 169-171.
[1417] *Ibid.*, p. 16, v. 171-174.
[1418] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 49.
[1419] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*, p. 277-307.
[1420] *Ibid.*, p. 284, v. 67-68 : « Sy suis-je asés fin pour entendre / Le cas ; pas ne suys sy bemy ».

découvrir ses agissements[1421]. Même si Lucas finit par être la dupe, victime de la ruse de sa femme[1422], sa naïveté était moins développée. Jacques Grévin a donc brossé le portrait d'un mari très naïf qui ne cesse de vanter les hauts mérites de Constante.

Les mêmes louanges sont présentes dans *L'Eugène* : Guillaume remercie Dieu de lui avoir donné une « femme tant parfaite »[1423]. Se croyant seul sur scène, il ne cesse de mettre en avant les mérites d'Alix, qui l'écoute en secret et se rit de lui[1424]. Cette scène est très comique par le décalage entre le discours hyperbolique de Guillaume et les commentaires de sa femme qui démentent ses dires[1425]. Le mari ressemble ici trait pour trait à celui des farces françaises en prenant le Ciel à témoin, alors même que c'est l'abbé Eugène qui a tout arrangé pour son propre plaisir. Un comique de situation transparaît donc à travers le décalage entre la naïveté de Guillaume dans ses paroles et la réalité. Celui-ci veut en effet remercier « la Roine des pucelles »[1426], c'est-à-dire la Vierge, alors que le spectateur a appris aux scènes précédentes qu'Alix est à l'opposé de cette représentation biblique[1427]. Sa naïveté est telle qu'il se soumet à sa volonté de ne pas commettre le péché de chair en invoquant « le droit du mesnage »[1428], c'est-à-dire les droits d'hymen. Le mari tient donc le rôle de benêt qui croit en toutes les paroles de sa femme. Il ne comprend pas qu'Alix refuse d'avoir des relations sexuelles avec lui pour pouvoir se donner à d'autres hommes, comme l'abbé Eugène. Si le Trésorier faisait preuve d'une certaine naïveté, ce trait de caractère est davantage développé avec Guillaume. À l'acte I, scène 3, ce dernier avoue qu'il a déjà entendu une sorte d'esprit chez lui :

> Mais bien souvent je sens de peur
> Dedans moy debatre mon cœur,
> Quand ma partie me deffaut,
> Car j'entendy un jour d'enhaut

[1421] *Ibid.*, p. 300, v. 250-255 : « Y fault mectre tous mes effors / A me mucher icy endroict / Et voire tout ; car elle croit / Que je m'en suys dehors alé. / J'espiray du long et du lé / Pour voir se le galant viendra ».
[1422] Nous consacrons une étude plus approfondie à tous les stratagèmes mis en place par les femmes mariées pour parvenir à leurs fins dans notre partie III : cf. *infra*, p. 376-394.
[1423] *Eugène*, p. 52, v. 436.
[1424] Les propos d'Émile Chasles sont très intéressants à ce sujet car ils démontrent la double portée de cette scène, décrivant ainsi la naïveté de Guillaume et la ruse d'Alix. Cf. É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 20 : « Dans son récit, chaque mot révèle et l'habileté hypocrite de la femme et la niaiserie incurable du mari : double effet, qui peint à la fois deux personnages ».
[1425] Cette scène a d'ailleurs souvent été perçue comme une digne héritière de la farce. Cf. B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 104-105 : « La scène la plus savoureuse de toute la pièce est la troisième du premier acte, où Alix écoute l'éloge que lui fait son mari qui se croit seul, et ajoute ses remarques. C'est le procédé "gaudisseur-sot" dont nous avons déjà remarqué l'origine, cette fois assaisonné des caractéristiques plus développées des personnages ». Cf. également, E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 307 : « La balourdise de ce benêt de Guillaume, qui se félicite de son heureuse fortune d'avoir une "femme tant parfaite", est plaisante, comique même ; et il est dommage de n'en pouvoir citer tous les traits, dont les plus savoureux viennent en droite ligne de la source la plus gauloise de nos farceurs ».
[1426] *Eugène*, p. 52, v. 442.
[1427] Guillaume rattache d'ailleurs Alix à la chasteté à deux reprises. Cf. *ibid.*, p. 52, v. 443 et v. 451.
[1428] *Ibid.*, p. 53, v. 453.

Un esprit qui fort rabastoit,
Lors qu'en mon lict elle n'estoit.[1429]

Sa naïveté est ici poussée à l'extrême car il ne pense pas à la possibilité qu'il ne s'agisse pas d'un esprit, mais plutôt d'un homme en compagnie d'Alix.

Le mari se méprend également sur les raisons de la présence de sa femme dans l'église : pensant qu'elle s'y rend pour lui rapporter des mets qui le soulageront de sa maladie, il utilise le mot « fievre »[1430] qui a un sens équivoque. Outre la maladie qui fait souffrir Guillaume, le substantif désigne également la « fièvre amoureuse » dont Alix est animée lorsqu'elle rencontre l'abbé Eugène à l'église. Quand les rôles sont inversés, Guillaume manque aussi de clairvoyance ; il s'apitoie sur le sort de sa femme, pensant qu'elle souffre d'une maladie, alors que celle-ci prend en réalité du plaisir avec un autre : « elle souffre peine : / Car la nuict bien fort se demaine »[1431]. Le verbe « demaine » révèle en effet tous les efforts physiques réalisés par la jeune femme. Le dramaturge démontre donc à quel point le mari ne perçoit jamais les allusions qui lèvent le voile sur l'infidélité d'Alix. Le comique de caractère est ainsi fortement représenté avec Guillaume qui témoigne d'une constante naïveté[1432].

Celle-ci atteint son paroxysme à l'acte IV, scène 1 : alors qu'il a été témoin des accusations de Florimond et d'Arnault au sujet d'Alix, nous pourrions penser qu'il est choqué d'avoir découvert la vérité sur sa femme. Il n'en est rien car le mari s'emporte davantage contre le comportement de l'homme de guerre : « Je ne le croy pas : offensé, / M'ont en cela ces gens de guerre, / E pendant de çà de là j'erre, / Que lon bat ma pauvre Innocente »[1433]. En la nommant « Innocente », Guillaume continue de placer Alix sur un piédestal et la fait passer pour une figure religieuse de martyre. Le comique s'amplifie même lorsqu'il se demande s'il est possible qu'il ait été aussi naïf, au point de n'avoir jamais perçu son infidélité : « Suis-je tant sot que je ne sente / Quand je suis tousjours avec elle / Si elle m'est tant infidelle ? »[1434]. Même si le public connaît la réponse, Guillaume utilise une question rhétorique dont la réponse est négative. Sa naïveté est tellement grande qu'il en vient à nier la réalité. Même si Alix a avoué avoir connu Florimond – justifiant ainsi les différents événements survenus – son mari pense qu'il s'agit

[1429] *Ibid.*, p. 56, v. 523-528. Le verbe « rabaster » signifie « faire du bruit ».
[1430] *Ibid.*, p. 56, v. 515.
[1431] *Ibid.*, p. 57, v. 539-540.
[1432] Là encore, Guillaume est à rapprocher des maris farcesques. Cf. T. SANKOVITCH, *Jodelle et la création du masque. Étude structurale et normative de l'Eugène*, p. 114 : « Personnage-marionnette, il représente le cocu sempiternel, et ressemble à bien des maris bêtes et complaisants de la farce et de la comédie latine et italienne ».
[1433] *Eugène*, p. 96, v. 1356-1359.
[1434] *Ibid.*, p. 96, v. 1360-1362.

d'une fausse confession émise sous la contrainte[1435]. Nous pouvons penser que Guillaume tente ici de se persuader lui-même : il préfère rester naïf plutôt que d'affronter la réalité. Ce serait alors la situation la plus facile et la moins douloureuse pour lui[1436].

Outre sa confiance excessive en sa femme, il fait preuve de la même crédulité au sujet de l'abbé Eugène. À l'acte V, scène 2, se confiant au créancier Matthieu, il souligne sa chance d'être sous la protection du religieux : « A a que je suis bien allegé / D'estre sous la tutelle et garde / D'un homme tant sainct qui me garde »[1437]. Ses paroles sont surprenantes car il était pourtant présent lorsqu'Arnault et Florimond ont révélé la relation entre Eugène et Alix. La naïveté de Guillaume apparaît donc ici car il semble penser qu'Eugène tient sincèrement à lui, et, surtout, à sa femme : « Il aime si tres tant ma femme, / Que plus en plus la prend sous soy »[1438]. Même si le mari ne se méprend pas sur l'affection que le religieux porte à sa épouse, il n'en reste pas moins qu'il n'a pas conscience de la nature véritable leur relation et qu'il est bien le seul personnage à être aussi peu clairvoyant. Le personnage de Guillaume incarne donc à la perfection le type même du benêt, héritier direct des pièces médiévales.

Nous pouvons à nouveau rapprocher Guillaume et le Trésorier lorsqu'ils apprennent l'infidélité de leur femme. Les conditions ne sont pourtant pas les mêmes : alors que Guillaume le découvre par l'amant, le Trésorier la surprend malgré lui avec son amant. Après avoir appris qu'il avait été dupé par Constante, Loys poursuit le Trésorier dans sa maison afin de recouvrer son argent. Les deux hommes découvrent donc la jeune femme dans les bras de son amant. Alors que Marie, la chambrière, craignait la réaction de son maître, elle est finalement surprise. Le Trésorier accorde en effet son pardon à son épouse : « Encore plus il a promis / Pardonner, dont je me contente, / A Mademoiselle Constante, / Et à moy aussi »[1439]. Le mari ne semble donc pas affecté par cet adultère, alors même qu'il vient d'apprendre que Constante a eu au moins deux amants. Face au désir de vengeance de Loys, il préfère se soumettre en lui accordant l'argent réclamé. Charles Mazouer précise que cette lâcheté est propre à ce type de personnage : « la lâcheté résignée de ces maris lamentables présente un terrain favorable au développement de la naïveté. Combien de lâches et de niais qui acceptent d'être ridiculisés et bafoués »[1440]. Le

[1435] *Ibid.*, p. 96, v. 1363-1368 : « Mais quoy ? elle a ja confessé / Que Dieu elle avoit offensé / Avec Monsieur le gentilhomme : / C'estoit de grand'peur, ainsi comme / Ceux-là que lon gesne au palais, / Confessent des forfaits non faits ».
[1436] *Ibid.*, p. 96, v. 1369-1371 : « Je ne sçay, je n'en sçay que dire, / Sinon que rendre mon mal pire, / D'autant plus que j'y penseray ».
[1437] *Ibid.*, p. 110, v. 1650-1652. Eugène Lintilhac voit un lien entre cette scène et celle dans *Le Tartuffe* de Molière où Orgon se félicite également d'être sous la protection de Tartuffe. Cf. E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 317.
[1438] *Ibid.*, p. 110, v. 1660-1661.
[1439] *Trésorière*, p. 83, v. 1372-1375.
[1440] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 161.

Trésorier ressemble par exemple au mari du fabliau *Le clerc qui fu repus derriere l'escrin* qui, découvrant les deux amants de sa femme, préfère les laisser partir plutôt que de se quereller avec eux[1441]. Jacques Grévin perpétue donc la tradition du mari naïf, prêt à consentir à l'infidélité de son épouse pour éviter de se tracasser.

En ce qui concerne Guillaume, Étienne Jodelle a davantage développé ce personnage en complexifiant sa psychologie par rapport aux maris des œuvres médiévales. Découvrant la relation adultérine d'Alix avec l'abbé Eugène, en plus d'être niais, Guillaume devient un mari complaisant. Il rejoint alors une autre catégorie de maris représentés dès les farces françaises qui préfèrent fermer les yeux sur l'infidélité de leur femme, espérant en tirer un certain bénéfice. Charles Mazouer s'interroge sur la réelle naïveté de Guillaume :

> L'équivoque devient telle qu'on pense qu'il joue un peu l'idiot (…). Était-il lucide auparavant ? En tout cas, il jouait bien naturellement son rôle de niais ! Ce mari benêt et berné ressemble à nombre de ses compères de la farce médiévale, qui se résignent lamentablement. Dans l'aveuglement de Guillaume n'entrait pas seulement la bêtise ; il préférait ne pas savoir. Au dernier acte, sa commode naïveté fait place à une lucidité et à une lâcheté assez cyniques.[1442]

Lors des scènes finales, nous observons en effet la complaisance totale de Guillaume. En avouant sa relation avec Alix, l'abbé Eugène espère que le mari fera preuve d'ouverture d'esprit. Son vœu est exaucé car son interlocuteur se montre très compréhensif en acceptant l'adultère sans émettre aucune condition : « Je ne vous y veux empescher, / Monsieur je ne suis point jaloux, / Et principalement de vous : / Je meure si j'y nuy en rien »[1443]. Guillaume peut donc à nouveau être rapproché de certains maris représentés dans les œuvres médiévales, qui préfèrent se montrer complaisants plutôt que jaloux. Il semble se contenter lui aussi de cette situation du moment qu'il n'a plus à craindre le créancier. Même si le Trésorier, lui aussi, ne fait aucun reproche à sa femme, la complaisance du mari trouve son paroxysme dans la comédie de Jodelle.

[1441] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 10, *Le clerc qui fu repus derriere l'escrin*, p. 66-69, ici p. 69, v. 131-136 : « Il fu deboinaires et frans, / Car il estoit wihos soffrans : / Tous cois fu, n'ot soing de meslee ; / Si a le besoigne celee : / N'a a iaus mot dit ne parlé, / Et il s'en sont em pais alé ». Précisons que le terme « wihos » signifie « cocu ».

[1442] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 237-238. L'analyse d'Enea Balmas dans son édition critique de l'œuvre est tout autant pertinente : Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. BALMAS, p. 18 : « Guillaume aussi, d'ailleurs, est peut-être un personnage plus complexe qu'on ne le pense : sa niaiserie n'est pas du tout prouvée, car si sa femme lui est interdite il sait s'en consoler, il aime le jeu, la ripaille et les amours faciles dans des gîtes accueillants qu'il fréquente avec assiduité. Il y a dans son long monologue à l'acte I (scène 3) et surtout dans plusieurs de ses reparties beaucoup plus de sournoiserie que de niaiserie : on soupçonne, jusqu'à ce qu'il ne le confirme lui-même par son propre aveu (acte V, scène 4), qu'il s'accommode assez bien de la situation dans laquelle le sort l'a placé. Un joli compère, en somme, de la "gentille bande" parmi laquelle l'Auteur le range ». Cf. également, M. J. FREEMAN, « Jodelle et le théâtre populaire : les sabots d'Hélène », p. 63 : « En acceptant de partager sa femme avec Eugène, il fait preuve d'une complicité cynique qui exclut toute possibilité d'attendrissement sur son sort de la part du public ».

[1443] *Eugène*, p. 117, v. 1804-1807.

Dans *Les Esbahis* et dans *La Tasse*, même si Josse et Jerosme font partie des maris qui ont été trompés par leur femme, leur comportement respectif diffère par rapport à celui des autres maris de notre corpus. Tout d'abord, contrairement à Guillaume ou au Trésorier, ils ne louent jamais les qualités de leur épouse. Leur naïveté n'est donc pas manifeste à ce niveau. Jerosme passe davantage de temps à se plaindre de la niaiserie de sa femme qu'à la complimenter. Comme nous l'avons vu, il fait preuve de lucidité sur Jaqueline car celle-ci se montre très naïve à deux reprises, causant la perte de nombreux biens au couple[1444]. Rappelons tout de même que Jerosme se méprend lorsqu'il pense que Jaqueline a subtilisé les biens pour son propre intérêt. Les insultes fusent alors de toutes parts, traduisant ainsi la colère de Jerosme. Quant à Josse, il se démarque lui aussi, mais d'une autre manière. Alors que Guillaume et le Trésorier apprennent l'infidélité de leur femme vers la fin de la pièce, la première apparition de Josse révèle sa lucidité à ce sujet. Dans un monologue, le vieil homme raconte en effet ses différentes mésaventures, dont la perte de son épouse, Agnès, qui, après avoir suivi un gentilhomme, a désormais disparu[1445]. Dans l'acte final, lorsque Josse découvre qu'Agnès est vivante, il ose lui rappeler ses infidélités :

> Et va meschante, miserable,
> Après qu'avec un ruffien,
> Puis avec un Italien,
> Mesmement le premier venu,
> Tant l'estranger que l'incognu,
> Les palfreniers et les coquins,
> Tu as joué des manequins.[1446]

L'emportement de Josse à l'encontre d'Agnès démontre bel et bien sa lucidité quant à ses agissements. Nous pouvons le rapprocher de Jerosme dans *La Tasse* qui, lui aussi, fait preuve d'une grande véhémence à l'égard de Jaqueline quand il apprend son infidélité[1447].

La différence entre les deux hommes est que Josse adresse directement ses reproches à sa femme, alors que Jerosme le fait seul sur scène. Alors que ce dernier découvre la situation grâce à son valet, Bertrand, Josse dans *Les Esbahis* semble être moins niais dans la mesure où il l'avait compris par lui-même. Peut-il ainsi être considéré comme un mari naïf ? Les autres personnages de la pièce ont un avis bien arrêté à ce sujet. Anthoine, son valet, le nomme par

[1444] Cf. *supra*, p. 242-244.
[1445] Cf. *Esbahis*, p. 91-94.
[1446] *Ibid.*, p. 213, v. 2391-2397. L'expression « jouer des manequins » signifie « faire l'amour ». Cf. également, *ibid.*, p. 210, v. 2322-2326 : « Ha ! tout ceci sur moy redonde, / Car je voy bien que tout le monde / En a faict ses choux gras, et puis, / Pauvre malheureux que je suis, / J'auray leur demourant ». Il est à noter que nous avons déjà étudié l'expression « en faire ses choux gras » dans notre précédent chapitre : cf. *supra*, p. 121.
[1447] *Tasse*, p. 94-95.

exemple un « badin » : « Depuis que ce badin**,** mon maistre, / Est amoureux »[1448]. Comme nous l'avons vu précédemment, ce terme est directement associé à la naïveté en désignant le type même du naïf[1449]. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'Anthoine établit un lien de causalité entre la naïveté de Josse et son nouvel état amoureux. Si le vieil homme faisait preuve de lucidité au début de la pièce au sujet d'Agnès, il ne parvient pas à être aussi clairvoyant quand il s'agit de son nouveau mariage. Marion, la lavandière, parvient par exemple à lui soutirer de l'argent en lui faisant croire qu'elle agit pour son intérêt[1450].

La décision finale de Josse peut aussi laisser perplexe. Face aux menaces d'Agnès de le poursuivre en justice pour vouloir être marié à deux femmes, le vieil homme n'ose pas riposter. Il accepte alors de rester marié avec elle, alors même qu'il dénonçait plus haut ses adultères. Il semble croire aux promesses d'Agnès et accepte également de régler le mariage de son ancienne promise. Même si Josse faisait preuve d'une certaine lucidité, sa naïveté le rattrape, le rendant ridicule face aux autres personnages. Sans doute Jacques Grévin ne pouvait-il pas laisser de côté ce trait de caractère qui a tant assuré le comique de ce personnage depuis les œuvres médiévales.

Qu'en est-il pour Jerosme dans *La Tasse* ? S'il découvre l'adultère de Jaqueline et désire se venger, comme certains maris dans les fabliaux du Moyen Âge, il finit par échouer dans son entreprise. Jerosme va en effet tomber dans le piège tendu par sa chambrière : alors qu'il sait pertinemment que sa femme est en présence de son amant dans sa chambre, il découvre qu'il s'agit en réalité de Georgette[1451]. Celle-ci a échangé ses habits et sa place avec l'amant de sa maîtresse, ce qui ridiculise Jerosme aux yeux de tous. Le mari devient alors naïf car il remet en question ce qu'il a vu auparavant. Nous pouvons le rapprocher de Humevent dans *Le Brave*, dont nous avons déjà parlé plus haut, qui, victime de la ruse des autres personnages, doute de ses propres sens. L'ingéniosité de Georgette a eu raison également de celle de Jerosme qui doit désormais se confondre en excuses[1452]. À l'aune de ces exemples de maris dans notre corpus, il semblerait qu'une malédiction les frappe à chaque fois. Malgré leurs différentes tentatives, ils finissent toujours par être naïfs d'une manière ou d'une autre. Face à ce constat, certains

[1448] *Esbahis*, p. 108, v. 359-360. Cf. également, *ibid.*, p. 168, v. 1613-1615 : « Il nous fauldra bon gré maugré / Obeyr aux intentions / De ses sottes complexions ». L'adjectif « sottes » est peut-être un clin d'œil au personnage du « sot » célèbre dans les œuvres médiévales. Dans tous les cas, il peut être glosé par « niaises », le valet se moquant des aspirations amoureuses de son maître.
[1449] Cf. *supra*, p. 229-230.
[1450] *Esbahis*, p. 104-108.
[1451] *Tasse*, p. 100-118.
[1452] Sous les coups de bâton, il doit en effet présenter ses excuses pour toutes les offenses et les violences infligées à Jaqueline et Georgette : cf. *ibid*., p. 125.

préfèrent donc fermer les yeux afin d'avoir une vie plus paisible, tandis que d'autres ne perçoivent même pas à quel point ils sont les dupes.

2.2. Le mari pleinement naïf

Même si le mari parvient souvent à découvrir l'infidélité de sa femme, sa quête peut être vaine ou même inexistante. Dans le premier cas, il cherche à prouver que son épouse a une relation extraconjugale mais, comme les fabliaux et les farces ne cessent de le montrer, le piège se retourne contre lui. Ne pouvant contrecarrer une femme trop rusée, les maris renoncent à leur désir de vérité ou se confondent en excuses, avouant ainsi qu'ils se sont trompés. Le deuxième cas présente un autre type de mari naïf qui ne soupçonne jamais sa femme et n'a jamais connaissance de l'adultère. Des personnages s'évertuent pourtant à les prévenir, mais leur confiance en leur bien-aimée est si grande qu'ils ne les croient jamais. La liste des œuvres où ce type de mari est représenté est plutôt longue, tant ce personnage a connu un franc succès pendant le Moyen Âge. Pensons notamment aux maris qui confondent la réalité et la mort, à l'image du *Vilain de Bailluel*[1453] et du *Chevalier a la robe vermeille*[1454]. Dans le premier fabliau, la femme parvient à faire croire à son mari qu'il est sur le point de mourir et qu'il lui faut alors convoquer le prêtre[1455]. Ce dernier est bien évidemment son amant qui participe activement au stratagème de sa bien-aimée. Voyant que les deux amants prennent du plaisir ensemble, le mari finit par s'emporter. Le clerc lui rappelle pourtant qu'étant mort, il ne peut pas assister à une telle scène. Face à cet argument, le mari se ravise et, pensant réellement qu'il est en train de mourir, ferme les yeux[1456]. Les amants peuvent donc poursuivre leurs ébats amoureux en toute impunité et en sa présence. Le fabliau se termine d'ailleurs sur un avertissement adressé aux hommes : « Mes li fabliaus dist en la fin / C'on doit por fol tenir celui / Qui mieus croit sa fame que lui ! »[1457].

Il n'est pas rare que les plus naïfs remettent en question ce qu'ils ont vu face aux dires de leur femme. C'est notamment le cas dans le fabliau du *Chevalier a la robe vermeille* où,

[1453] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Le vilain de Bailluel*, p. 246-249.
[1454] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 2, *Le chevalier a la robe vermeille*, p. 300-308.
[1455] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Le vilain de Bailluel*, p. 247, v. 64-65 : « Li vilains gist souz le linçuel, / Qui entresait cuide nous estre ».
[1456] *Ibid.*, p. 248, v. 108-109 : « Dont a cil ses ieus recouvers, / Si se recommence a tesir ».
[1457] *Ibid.*, p. 249, v. 114-116.

après une longue absence, le mari rentre chez lui et y découvre de nombreux biens. Il s'enquiert alors de leur provenance et sa femme lui assure que ce sont des cadeaux de son frère. Elle lui propose également de se reposer, prétextant qu'il revient d'un long voyage et qu'il doit se restaurer. À son réveil, les différents biens ont disparu et le mari s'étonne de cet événement. Son épouse change alors de discours : son mari serait victime d'hallucinations car il n'a jamais été question de nouveaux objets chez eux. Face à cette réponse, il ne remet pas en question ses dires et accepte même sa proposition de partir en pèlerinage pour prendre soin de lui[1458]. Le mari n'a pourtant pas eu d'illusion d'optique : les objets en question appartenaient en réalité à l'amant de la dame qui s'était caché lors de son retour, puis s'était enfui, emportant avec lui ses affaires. Ces deux maris naïfs peuvent-ils être considérés comme aussi ridicules que celui du fabliau *La Sorisete des Estopes*, croyant à tort que le sexe de sa femme est resté sous le lit de sa mère pendant leur nuit de noces ?[1459] La méprise de ce dernier est ici mise en œuvre : alors qu'il pense enfin posséder le bien tant convoité, délicatement mis dans un panier recouvert, et qu'il le voit s'échapper, il ne peut s'empêcher de lui courir après. Le narrateur avait précisé au préalable qu'une souris s'était cachée dans le panier et que c'est justement après cet animal que le mari court. Dans ce type de situation, comme le précise la morale finale du fabliau de *La dame qui fist trois tours entor le moustier*, les femmes qui sont mariées à un homme sot sont chanceuses : « Rutebués dist en cest flabel : / Quant fame at fol, s'a son avel ! »[1460].

Si cet adage s'applique à de nombreux maris mis en scène dans les fabliaux, il correspond également à ceux des farces médiévales. Les exemples sont une nouvelle fois nombreux et nous avons sélectionné les œuvres les plus pertinentes pour notre démonstration. La farce de *Frère Guillebert* est en effet intéressante car elle représente un mari très naïf qui en vient même à confondre sa propre besace avec la culotte de l'amant, Frère Guillebert[1461]. Sa femme avait pourtant réussi à le cacher avant son arrivée inopinée, mais le vêtement de son amant est tout de même resté apparent. Sur le chemin qui le mène au marché, le mari commence à se rendre compte de sa méprise et comprend alors qu'il a été dupé. Néanmoins, il ne parvient pas à prouver l'infidélité de sa femme qui peut compter sur l'aide de sa commère. Cette dernière lui fait croire qu'il s'agit d'une culotte sacrée et plus précisément de celle de saint François. L'homme est alors stupéfait de posséder une telle relique[1462] et accepte de la remettre à

[1458] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 2, *Le chevalier a la robe vermeille*, p. 307.
[1459] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Sorisete des Estopes*, p. 178-183.
[1460] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *La dame qui fist trois tours entor le moustier*, p. 353-357, ici p. 357, v. 169-170.
[1461] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 209-261, ici p. 238-247.
[1462] *Ibid.*, p. 257, v. 469-470 : « Encor, par Dieu, suis estonné / Comme cecy y peult servir ».

quelqu'un de plus expert que lui dans ce domaine : l'amant de sa femme[1463]. Lorsqu'il retrouve son épouse, il lui demande de lui pardonner et lui promet de ne plus la calomnier sur un possible adultère[1464].

Quand il est question de sacré, il est difficile pour certains maris de faire la part des choses et de comprendre qu'il s'agit en réalité d'un piège. D'autres n'ont même pas besoin d'entendre des mensonges aussi bien ficelés, la parole de leur femme leur suffisant amplement, à l'image du mari dans la *Farce de Resjouy d'Amours*[1465]. Le personnage éponyme est attiré par Tendrecte, la femme de Gaultier. Devenant son amant, il se montre imprudent et parle de son amante à son ami en donnant notamment l'heure à laquelle ils doivent se retrouver. Le mari décide donc de rentrer chez lui afin de les surprendre mais Resjouy parvient à se cacher dans un sac à lettres. Pensant trouver sa femme avec son amant, Gaultier entre brusquement et menace de mettre le feu. Son épouse lui demande alors de ne pas brûler le sac à lettres, une recommandation qui ne suscite même pas son étonnement. Ne parvenant finalement pas à prouver son infidélité, le mari se confond en excuses et prétexte qu'il était mené par la jalousie. À cause de cette naïveté excessive, il ne démasque jamais sa femme et devient la dupe à la fin de la pièce.

D'autres maris sont tellement naïfs qu'ils ne soupçonnent jamais leur épouse. Jehan d'Abondance représente par exemple ce type de personnage dans sa farce *La Cornette*[1466]. Alors que de nombreux protagonistes savent que la femme mariée est infidèle, son époux semble être le seul à l'ignorer[1467]. Dès le début, la farce dévoile le caractère inconstant de la femme mariée lors d'un dialogue entre son valet et elle. Celle-ci avoue alors sans vergogne avoir plusieurs amants dont elle parvient à cacher l'existence, comptant sur la crédulité de son époux : « Femmes sçavent une oraison / Pour endormir maryz »[1468]. Elle révèle également son côté manipulateur en ayant conscience de sa bonne maîtrise de l'art du langage[1469]. Lorsqu'elle est en sa présence, elle fait preuve d'une grande hypocrisie en se montrant aimante : « Tu as le cœur si charitable / Que la lerme me vient aux yeux »[1470]. Sans doute voit-elle dans le mot « charitable » un synonyme de « naïf ». De son côté, le mari ne s'aperçoit pas de la perfidie de son épouse et lui adresse à son tour des compliments : « Prude femme et non point vaine, / Pour

[1463] *Ibid.*, p. 258, v. 479-480 : « Je les yray donc convoyer / Moy mesmes jusques au convent ».
[1464] *Ibid.*, p. 258, v. 485-486 : « Pardonnez moy ; par Nostre Dame, / M'amye, j'ay failli lourdement ».
[1465] *Le Recueil de Florence*, *Resjouy d'Amours (ou Tendrette)*, p. 273-283.
[1466] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *La Cornette*, p. 353-388.
[1467] En son absence, son valet dit d'ailleurs de lui qu'il est « aussi mou qu'une pomme ». Cf. *ibid.*, p. 356, v. 29.
[1468] *Ibid.*, p. 355, v. 20-21 : « Femmes sçavent une oraison / Pour endormir maryz ».
[1469] Nous étudions à nouveau ce type de personnage dans notre partie III, qui a sûrement été une véritable source d'inspiration pour les femmes mariées de notre corpus : cf. *infra*, p. 385.
[1470] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *La Cornette*, p. 361, v. 73-74.

vouloir quelques faux tours faire »[1471]. Charles Mazouer voit dans cette attitude la preuve de la naïveté de son époux : « En s'interdisant à l'avance de penser que sa femme puisse mal faire, le mari s'installe d'autant plus dans sa certitude erronée »[1472]. L'un des ressorts de la naïveté de ce personnage est donc bel et bien la foi qu'il place en sa femme. Les différentes allégations de ses neveux à son encontre ne suffiront donc pas non plus à le faire changer d'avis : il reste campé sur ses positions, étant persuadé de connaître son épouse mieux que personne. Elle peut ainsi continuer à mener la vie licencieuse qu'elle souhaite.

Dans notre corpus, Thomas des *Contens* peut être rapproché de ce mari hérité des œuvres médiévales. C'est en effet le seul personnage masculin qui ne découvre jamais l'infidélité de sa femme, Alix, tout au long de la pièce, comme c'était le cas dans *La Cornette*. Néanmoins, malgré cette donnée générale commune, la naïveté de Thomas est représentée d'une manière moins excessive que celle des maris dont nous venons de parler. Le marchand ne croit pas par exemple aux paroles de sa femme qui lui assure qu'il est mort. Il n'est pas non plus le témoin direct des ébats amoureux de son épouse avec un autre homme. Nous n'assistons d'ailleurs à aucune scène où mari et femme sont réunis. Sans doute Alix est-elle plus prudente et rusée que les femmes mariées des œuvres médiévales, en parvenant à cacher sa double vie[1473]. Il n'en reste pas moins que Thomas est victime de sa naïveté et ignore que sa femme a des relations extraconjugales. Lors de sa deuxième apparition sur scène, il tient par exemple un discours qui donne lieu à un comique de situation. Interrompu dans son monologue par la venue de trois passants dans la rue, Thomas est intrigué par l'un d'entre eux et comprend qu'il s'agit d'une femme déguisée en homme[1474]. Il commence alors à s'élever contre ce subterfuge, comprenant que c'est un moyen pour cette passante de tromper son mari en toute discrétion : « Je croy que c'est quelque bonne piece deguisée qui va planter des cornes au plus haut des biens de quelque pauvre mary. O Dieu, que l'homme est malheureux qui espouse de telles chiennes et bagasces ! »[1475]. Tout en se mettant à la place de ces malheureux trompés, Thomas dénonce donc ce type d'épouse qu'il juge perfide. Étant lui-même marié, il interpelle Dieu et se dit chanceux d'avoir une femme vertueuse : « Quant à moy, je remercie Dieu de ce qu'il m'a

[1471] *Ibid.*, p. 363-364, v. 95-96. Cf. également, *ibid.*, p. 364, v. 120-121 : « Et vous n'avez garde qu'il sorte / D'un bon cœur que toute bonté ».
[1472] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 70. Cf. également, *ibid.*, p. 71 : « Le naïf a été disposé de manière telle par la fine trompeuse, qu'il ne pourra jamais croire qu'elle le trompe ; il restera aveugle à la réalité ».
[1473] C'est ce que nous démontrons dans notre partie III en comparant les différentes œuvres qui ont pu inspirer les dramaturges de notre corpus : cf. *infra*, p. 376-394.
[1474] *Contens*, p. 162, l. 23-24 : « En bonne foy, tant plus je le regarde, il me semble qu'il a la façon d'une femme plustost que d'un homme ».
[1475] *Ibid.*, p. 162, l. 24-28.

donné une des plus preudes femmes qui soit d'icy à Nostre-Dame-de-Liesse »[1476]. De manière hyperbolique, le marchand met en avant la piété de sa femme qui agirait à l'opposé de celle qu'il vient de rencontrer. Comme dans *Frère Guillebert*, il se méprend en s'appuyant sur des préceptes religieux.

Notons également que la situation comique des *Contens* est doublement intéressante : comme nous l'avons vu dans notre précédent chapitre, Alix est perçue comme une « femme de joie », profitant des événements religieux pour s'adonner au plaisir avec d'autres hommes. Si Thomas faisait une comparaison entre la femme rencontrée et son épouse, celle-ci n'a pas lieu d'être. Sans le savoir, le marchand vient en effet de croiser sa femme, déguisée en homme, qui souhaite aider les jeunes premiers. Complice d'Alix, le public ne peut que rire du déroulement de la scène où Thomas ne cesse de louer sa dévotion et l'attention qu'elle lui porte. Il ne se doute donc pas du tout que les pèlerinages d'Alix sont des occasions pour elle de s'adonner au plaisir charnel. À ce sujet, Robert Aulotte affirme que Thomas incarne le type même du mari ridicule : « En tant que mari trompé, il assure, comme dans les farces, une part du comique de la pièce, par la confiance ridicule qu'il place en son épouse »[1477]. C'est en effet cette naïveté qui permet à Alix d'agir comme elle l'entend et qui lui permet également de ne jamais être découverte. Cependant, nous pouvons nous demander si son manque de lucidité provient seulement de la haute estime qu'il voue à son épouse. Après s'être indigné sur le comportement de la femme croisée dans la rue – qui n'est autre que la sienne – Thomas retourne à son occupation principale : l'argent[1478]. Après ses réflexions, il décide en effet de ne plus se préoccuper de ces trois personnages et préfère se consacrer à ses activités professionnelles[1479]. Alors que la femme déguisée avait suscité son intérêt, les questionnements cessent face à l'appât du gain. Si Thomas s'était attardé davantage, en cherchant notamment à connaître l'identité de cette mystérieuse inconnue, sans doute aurait-il pu découvrir qu'il s'agissait en réalité d'Alix. Étant trop préoccupé par son argent et par son métier, le marchand ne s'aperçoit donc pas du double jeu de sa femme. Ainsi, Odet de Turnèbe a surtout conservé un des traits du mari naïf des œuvres médiévales : ce personnage est toujours trompé au sein de son couple par celle qu'il

[1476] *Ibid.*, p. 162, l. 28-30.
[1477] R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, p. 86.
[1478] Comme nous l'avons vu avec Guillaume de *L'Eugène* et avec le Trésorier de *La Trésorière*, le mari naïf porte également son intérêt vers l'argent. Nous questionnons cette autre caractéristique typique de ce personnage dans notre partie IV : cf. *infra*, p. 507-514.
[1479] *Contens*, p. 163, l. 39-40 : « Partant il vaut mieux que je me retire en ma maison, pour voir si tous mes escus sont de poix ».

soupçonne le moins. Cette naïveté excessivité est une source de comique intarissable grâce au décalage entre ce que le naïf pense et la réalité qui peut le rattraper.

3. Le soldat fanfaron : le personnage naïf par excellence

3.1. Sous l'égide de Mars

3.1.1. De vantardise en vantardise : la démesure du soldat fanfaron

Faisant toujours preuve d'impétuosité et ayant également un comportement excessif, le soldat fanfaron est facilement identifiable dès son entrée sur scène. Comme le rappelle Daniel C. Boughner, il s'agit de caractéristiques propres à ce type de personnage depuis le *miles gloriosus* de l'Antiquité : : « The third fundamental trait of his character, his extraordinary vanity of appearance and virility, fires up hi eagerness to snatch at the bait and aggravates his final discomfiture »[1480]. Directement inspirée de la pièce de Plaute, la comédie de Jean-Antoine de Baïf, *Le Brave*, illustre bien cette idée avec Taillebras. Ce dernier a recours en effet à un langage hyperbolique et s'adresse à des ennemis imaginaires[1481]. Cependant, comme l'affirment les autres personnages, tout le monde se rit de lui : « De tout le peuple la risee ! / Ce sot à la hure frisee ! Ce fat mugueteur parfumé ! »[1482]. Finet, son valet, s'accorde d'ailleurs à cet avis car il trouve que son maître a un ego surdimensionné par rapport à ses capacités réelles[1483]. Il s'agit ici de l'une des premières critiques adressées à son encontre. Comme l'atteste *Le Brave* de Baïf, certains traits de caractère propres au soldat fanfaron sont repris dans les comédies espagnoles, italiennes et françaises.

Néanmoins, il ne faut pas oublier l'influence française du Moyen Âge où des pièces de théâtre ont contribué au façonnement de ce personnage, comme le souligne Enea Balmas : « Bien sûr, le personnage du soldat fanfaron vient tout droit de l'antiquité : mais le type avait été à plusieurs reprises rafraîchi par les farces »[1484]. Le soldat fanfaron apparaît à plusieurs reprises dans la littérature médiévale, devenant ainsi le personnage populaire par excellence, bien souvent raillé par le public[1485]. Dans son ouvrage *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Jean-Claude Aubailly retrace l'histoire de ce soudard en rappelant qu'il était déjà présent dans

[1480] D.-C. BOUGHNER, *The Braggart in Renaissance comedy*, p. 11.
[1481] Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 47, v. 15-19 : « Si d'arracher tu as envie / A plus d'un ennemy la vie, / Fracassant bras, jambes et teste, / Force carnage je t'appreste / Où ne faudra fraper en vain ».
[1482] *Ibid.*, p. 153, v. 2411-2413.
[1483] *Ibid.*, p. 58, v. 274-278 : « Lequel presume tant de soy, / Et s'aime tant et tant se plaist, / — Le sot presomptueux qu'il est, / L'effronté, glorieux, bavard, / Breneux, babouin, poltron, vantard ».
[1484] Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. BALMAS, p. 111.
[1485] Jean-Claude Aubailly rappelle en effet que le soldat fanfaron est un personnage « décrié » et « impopulaire ». Le public prenait pourtant plaisir à assister aux soliloques de ce personnage, le tournant ainsi en dérision. Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 140.

les mystères avec « l'occiseur d'Innocents »[1486] de la *Passion de Semur*. Il est davantage représenté dans les monologues dramatiques, forme théâtrale en vogue aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, interprétés à la fois par des soldats fanfarons, mais également par des charlatans et des amoureux. Jean-Claude Aubailly souligne le point commun des fanfarons mis en scène dans ces monologues dramatiques : « Nous constatons que tous les trois présentent le même défaut principal : ce sont d'incorrigibles vantards dont les exploits ne sont pas toujours à la hauteur de la conception qu'ils ont d'eux-mêmes »[1487]. C'est d'ailleurs ce principal défaut qui génère le comique du personnage. Plusieurs monologues dramatiques ont donc contribué à l'édification du portrait du soldat fanfaron, tels que *Le Franc-archer de Baignollet*, *Le Franc-archer de Cherré* et *Le Pionnier de Seurdre*[1488]. Jean-Claude Aubailly donne des précisions sur son histoire :

> Il semble plutôt que nos monologues soient nés de la satire d'un type social connu : celui du franc archer. Créées par l'ordonnance du 28 Avril 1448, les compagnies de francs archers se composaient d'hommes du peuple. Chaque commune était en effet obligée de choisir un archer et l'équiper ; et cet archer, dispensé de l'impôt, devait en temps de guerre entrer au service du roi. Mais très vite, ceux-ci se livrèrent à des exactions qui contribuèrent à dresser contre eux l'opinion publique, d'autant plus qu'ils se révélaient d'une lâcheté peu commune sur le champ de bataille.[1489]

S'inspirant de ces faits réels, les dramaturges créent un personnage qui ne cesse de mettre en avant de grandes capacités dans le domaine de la guerre. Les récits révèlent ainsi la confiance excessive qu'il a en lui, mais aussi son appartenance au monde des apparences. Il peut alors se laisser prendre à son propre piège soit en projetant ses illusions sur la réalité, soit en se perdant dans ses propres vantardises. Alors que le soldat fanfaron a l'occasion de corroborer ses dires, si un danger quelconque se présente à lui, il préfère déserter.

Dans le monologue éponyme, le Franc-Archer commence son monologue en rappelant son ardeur au combat. Il semble en effet déçu de ne pas avoir d'adversaire en ce moment même[1490]. Étant seul sur scène, il se remémore sa gloire passée : il aurait fait prisonnier des ennemis anglais par exemple[1491]. Le monologue du *Franc-Archier de Cherré* suit le même schéma. Le personnage pense que la guerre débute et s'en réjouit : « A coup ! a cheval ! a la

---

[1486] *Ibid*., p. 139.
[1487] *Ibid.*, p. 108. Robert Garapon insiste sur le côté comique de ce personnage. Cf. R. GARAPON, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, p. 96 : « à force de discours guerriers, les fanfarons se persuadent et croient nous persuader, de leur redoutable valeur, nous ne nous laissons pas intimider le moins du monde, mais nous rions de bon cœur de leurs mâles déclarations, et nous leur trouvons d'autant plus de sonorité qu'elles ne reposent sur rien ».
[1488] Ces trois monologues sont réunis dans l'édition critique de Lucie Polak. Cf. *Le Franc Archier de Baignollet, suivi de deux autres monologues dramatiques*.
[1489] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 139.
[1490] *Le Franc Archier de Baignollet*, p. 29, v. 6-7 : « Par la mor bieu, j'enraige / Que je n'ay a qui me combattre ».
[1491] *Ibid.*, p. 29, v. 14-18.

lisse ! / Il fault que mon harnoys fourbisse »[1492]. Il vante alors ses mérites guerriers en multipliant les noms des batailles et les hauts faits qu'il a accomplis :

> Je porty moy tout seul le fays
> Plus d'ung heure [de] la bataille ;
> J'en emorchoys bien, ne vous chaille,
> Je croy, ung millier pour le moins,
> Et passèrent dessoubz mes mains,
> Dont jamais n'ouys mot sonner.[1493]

Le pronom personnel « je » s'oppose au chiffre « ung millier » de manière exagérée. Difficile de croire que ce personnage ait réellement accompli ces exploits, surtout si aucun témoin ne peut corroborer sa version des faits. Plus loin, il affirme pourtant avoir été récompensé par le Roi en personne[1494].

Devenant un type de personnage souvent représenté sur scène, le soldat fanfaron apparaît également dans plusieurs farces où sa naïveté est mise à rude épreuve en étant davantage confronté à d'autres protagonistes[1495]. Même si Jean-Claude Aubailly défend l'idée que la farce ne parvient pas à lui donner la même intensité[1496], analysons quelques pièces significatives qui perpétuent les traits caractéristiques du soldat fanfaron. La farce de *Maître Mymin qui va à la guerre* s'ouvre sur le dialogue entre trois personnages : le Capitaine de Sot Vouloir, le Soudard du Froid Hamel et le Seigneur de Petit Pouvoir[1497]. Tous trois sont des hommes de guerre et discutent de l'évolution des mœurs. La farce ressemble à un début de sottie, comme le patronyme des personnages pouvait le sous-entendre. Le Capitaine, le Soudard et le Seigneur regrettent en effet l'époque où ils pouvaient être de vaillants guerriers. C'est en ce sens que la pièce peut faire penser à une sottie : à travers leurs paroles, les personnages dénoncent le monde qui les entoure. Néanmoins, il s'agit bel et bien d'un texte farcesque puisque ses protagonistes se comportent comme des soldats fanfarons. Nostalgiques, ces derniers en profitent pour se remémorer des batailles auxquelles ils auraient participé. Ils se vantent alors de leurs exploits guerriers et se disent même les héritiers de Thévot, de Copin de

[1492] *Le Franc-Archier de Cherré*, p. 47, v. 8-9.
[1493] *Ibid.*, p. 49, v. 59-64.
[1494] *Ibid.*, p. 53-56.
[1495] Selon Jean-Claude Aubailly, ce type de personnage n'est pas véritablement représenté dans les fabliaux, si ce n'est dans Berangier au lonc cul qui s'y apparente un peu. C'est donc bel et bien dans les farces que le soldat fanfaron est le plus présent. Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 138. Cf. *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Berengier au lonc cul*, p. 270-277.
[1496] *Ibid.*, p. 159-160 : « Le personnage du soldat fanfaron apparaît aussi dans de nombreuses farces, mais bien souvent il perd ce qui faisait la caractéristique du franc archer, sa couardise, pour n'être plus qu'un pauvre hère au ventre vide et aux vêtements en lambeaux, qui ne rêve que de festins, tout en racontant ses hauts faits imaginaires (…). En fait, dès qu'il apparaît dans la farce, le fanfaron se transforme et la technique employée pour le mettre en scène se dégrade. Il n'est plus qu'un prétexte, et sa peinture passe au second plan ; le rire n'est plus satirique, il naît simplement du comique des situations ».
[1497] *Le Recueil de Florence*, *Maître Mymin qui va à la guerre*, p. 83-92.

Valenciennes et du Franc Archer du Bois Guillaume. Cette comparaison est comique puisque, comme nous l'avons vu, le Franc Archer est un soldat fanfaron représenté dans la littérature du Moyen Âge.

Dialoguant autour d'un repas, les trois personnages rappellent aussi la peur qu'ils pouvaient inspirer à autrui. À la parole du Capitaine « Quant est a moy, je les pourfendz »[1498], le Seigneur répond « Je les fais trembler sur les rencs »[1499]. Leurs discours comportent pourtant une portée comique lorsqu'ils comparent des combats sanglants à de la nourriture : « J'ay veu autrefois capitaine / Les mains plus rouges que crevisses. / On en eust bien fait des saucisses, / Tant l'eusse depecé menu »[1500]. Les trois hommes préfèrent finalement raconter leurs exploits autour d'une table plutôt que d'agir en tant que tel. Dans l'ensemble de la pièce, ils ont davantage un statut de locuteur que d'acteur.

Il est possible d'ailleurs de comparer cette pièce avec celle des *Francs-Archers qui vont à Naples*[1501]. L'héritage des monologues dramatiques est ici plus explicite dès le titre qui met en exergue le personnage du Franc-Archer. La pièce représente les monologues respectifs de deux soldats qui se glorifient l'un après l'autre, sans pour autant s'écouter. Néanmoins, lorsque l'on regarde de plus près leurs exploits, ils concernent surtout le vol de biens dans les villages :

> Escherra-il point a ma chance,
> Par ma promesse et vaillance
> Que je soye ung coup chevalier ?
> Il n'est point de meilleur poullaillier
> Sur la terre que ma personne.[1502]

Il est difficile d'imaginer comment ce soldat espère devenir un chevalier pourvu de « vaillance » alors qu'il est surtout capable de s'attaquer à des poulaillers. Le ridicule du personnage transparaît donc dès ses premières paroles. Le Second Franc-Archer tient les mêmes propos, pensant obtenir un butin de guerre digne de ce nom lors de son passage dans un village :

> Je m'en voyes parmy ces villages
> Pour menger poulles et chappons,
> Lievres, connilz, brebis, moutons
> E tout autelle sauvagine.
> Vecy une grant javeline
> Qui m'aidera a les prendre.[1503]

Sa quête s'éloigne de celle des chevaliers car elle concerne surtout le gain de nourriture, comme le montre l'énumération. Les deux personnages poursuivent leur monologue, en insistant

[1498] *Ibid.*, p. 85, v. 54.
[1499] *Ibid.*, p. 85, v. 55.
[1500] *Ibid.*, p. 85, v. 64-67.
[1501] *Le Recueil de Florence*, *Les Francs-Archers qui vont à Naples*, p. 213-218.
[1502] *Ibid.*, p. 213, v. 1-5.
[1503] *Ibid.*, p. 214, v. 46-51.

notamment sur la peur qu'ils peuvent inspirer à autrui : « Croyez que de plaine venue / Je les mettray toutes en fuyte »[1504]. Ici, il est question pourtant non pas d'ennemis redoutables, mais des femmes de Naples. La vantardise du Premier Franc-Archer est telle qu'il en vient même à jouer tout seul une saynète où il pense affronter quelqu'un[1505]. Il précise que son rival pourrait être un « paige »[1506], ce qui atténue la dangerosité de son ennemi. Bien évidemment, l'issue de ce combat imaginaire lui est favorable.

Il est possible pourtant que les soldats fanfarons combattent réellement. Dans la farce de *Thevot et Colin*, le maire Thevot vante les mérites de son fils Colin, parti à la guerre[1507]. Le père ne tarit pas d'éloges à son sujet en soulignant notamment sa hardiesse : « Vous ne veistes onc tel champion / Ne plus vaillant homme de guerre / Pour tost s'en retourner en guerre »[1508]. Il est alors interrompu par une femme qui réclame justice : un homme aurait tué une de ses poules. Lorsque Colin apparaît, la plaignante le reconnaît aussitôt : c'est lui le coupable de ce crime. Nous assistons ici à un comique de situation : alors que la femme l'accuse en décrivant la manière dont il a tué sa poule, Colin raconte ses exploits guerriers[1509]. Le soldat a donc bel et bien tout détruit sur son passage comme il l'assure, mais dans une ferme.

Enfin, nous pouvons faire de nombreux rapprochements entre la farce du *Gentilhomme et son Page*[1510] et les comédies de notre corpus. Cette pièce est particulière car elle représente un soldat fanfaron aux côtés d'un autre personnage. Ce dernier ne se comporte pas comme son maître et sa présence permet ainsi de lever le voile sur les réels comportements du vantard. Celui-ci parle de sa gloire passée : « Pource que j'estoys espassé / Et hardy en une bataille »[1511]. Il pense même que les autres lui reconnaissent une grande réputation[1512]. À la différence de Colin dans *Thevot et Colin*, le Gentilhomme ne s'est pas attaqué à un poulailler, mais à une « tente »[1513]. Certes, nous sommes encore loin des prouesses chevaleresques, mais il s'agit au moins d'une action qui s'est déroulée sur un champ de bataille. Il explique d'ailleurs qu'il aurait réussi à prendre « un capitaine / Et deulx pieces d'artillerye »[1514]. Contrairement aux autres soldats fanfarons, il n'utilise pas ici l'hyperbole pour vanter ses mérites. Mais le ridicule du personnage transparaît tout de même : il fait preuve de naïveté en pensant avoir accompli un

[1504] *Ibid.*, p. 214, v. 62-63.
[1505] *Ibid.*, p. 214-215, v. 72-83.
[1506] *Ibid.*, p. 214, v. 71.
[1507] *Le Recueil de Florence*, *Thevot et Colin*, p. 97-106.
[1508] *Ibid.*, p. 98, v. 15-17.
[1509] *Ibid.*, p. 99-101.
[1510] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *Le Gentilhomme et son Page*, p. 199-223.
[1511] *Ibid.*, p. 200-201, v. 10-11.
[1512] *Ibid.*, p. 201, v. 18-19 : « Tient-on pas grand conte de moy, / Quant je suys parmy les seigneurs ? ».
[1513] *Ibid.*, p. 204, v. 57.
[1514] *Ibid.*, p. 205, v. 59-60.

fait extraordinaire. L'enflure est donc l'une des caractéristiques principales du soldat fanfaron, largement représentée dans les œuvres médiévales.

En observant de plus près les soldats fanfarons des comédies de notre corpus, nous remarquons qu'ils perpétuent ces différents traits traditionnels. Des caractéristiques qui, comme nous l'avons vu, peuvent être une source de comique[1515], mais aussi faire l'objet de critiques. C'est notamment le cas dans *L'Eugène* où Messire Jean s'emporte contre ce type de personnage : « Premièrement estonné m'ont / Avec leurs mots, comme estocades, / Caps de dious, ou estaphilades, / Ou autres bravades de guerre »[1516]. Pour lui, le soldat fanfaron se vante d'accomplir des exploits guerriers mais il s'agit de paroles mensongères. Le religieux rappelle également les intérêts de ce personnage, si bien que leurs discours n'ont pour sujet que la guerre. Défendant des valeurs guerrières, les soldats fanfarons ne peuvent s'empêcher de montrer leur prétendue expertise dans ce domaine. Le monde des batailles est tellement important pour eux qu'ils finissent par penser qu'ils en sont entourés de toutes parts, déformant ainsi leur vision de la réalité. Dans *Les Contens*, Rodomont est par exemple tellement attaché à la guerre qu'il considère son valet, Nivelet, comme un éclaireur parti soutirer des informations à autrui : « As-tu rien descouvert en faisant ta ronde ? »[1517]. Il n'est pourtant pas question de comprendre les tactiques guerrières de ses ennemis, mais plutôt d'observer les faits et gestes de sa bien-aimée et de ses rivaux. Le soldat fanfaron a pour habitude de veiller à ses propres intérêts, et il prend au sérieux la réputation qu'il peut avoir aux yeux d'autrui. Le Gentilhomme dans la farce du *Gentilhomme et son Page* ne cessait par exemple de rappeler qu'il était proche de nombreux seigneurs, ce qui assurait sa réussite sociale. Rodomont dans *Les Contens* tente de faire résonner sa renommée. Comme le Gentilhomme, lorsqu'il est arrêté par les trois sergents à l'acte III, il essaie de jouer de sa réputation en affirmant qu'il est proche du roi[1518].

Face au désamour de Nivelet à l'égard de la guerre, il s'emporte[1519]. Rodomont attache en effet une grande importance à sa réputation, notamment auprès des autres soldats, et il

---

[1515] Alice Vintenon souligne la portée comique de ce personnage : A. VINTENON, « La représentation du fanfaron à la Renaissance, entre *imitatio vitae* et fantaisie romanesque », *Le personnage du fanfaron : théâtre, récits, cinéma*, dir. É. GAVOILLE et C. TERRILE, Paris, Éditions Kimé, 2020, p. 95-111, ici p. 107 : « Si les fanfarons français du XVI[e] siècle français n'ont pas l'exubérance de celui de Corneille, leurs vantardises donnent tout de même matière à rire et à rêver ».

[1516] *Eugène*, p. 103-104, v. 1524-1527.

[1517] *Contens*, p. 81, l. 149-150. Cf. aussi, *ibid.*, p. 140, l. 47-48 : « J'ay envoyé mon homme faire une patrouille autour des avenues ».

[1518] *Ibid.*, p. 141, l. 66-67 : « Mes amis, je vous prie me laisser aller à un affaire que le roy m'a expressement enchargé ». Cf. également, *ibid.*, p. 142, l. 82-83 : « Attendez pour le moins une heure, que j'aye mis le commandement du roy à execution ».

[1519] *Ibid.*, p. 83, l. 191-193 : « Qu'il ne t'advienne plus d'user de telz propos, principalement quand tu me verras en compagnie de capitaines, car tu ferois tort à ma reputation ».

affirme même de manière excessive qu'ils le respectent : « Aussitost que quelque capitaine veut acheter un corps de cuirasse ou une rondache, il me prie de luy faire compagnie pour esprouver ces armes »[1520]. Ayant une grande connaissance des armes, le soldat fanfaron ne cesserait d'être sollicité par les autres qui souhaitent avoir son expertise. Une idée que Nivelet n'ose pas contester, même si ce fait ne se réalise jamais dans la pièce. Dom Dieghos dans *Les Néapolitaines* porte également son intérêt sur la guerre. En compagnie du gentilhomme, Gaster s'étonne que ce dernier ne soit pas accompagné de ses soldats. S'il est un homme de guerre important comme il le prétend, ses compagnons ne devraient pas être loin. Face à la question de son interlocuteur, Dom Dieghos s'étonne lui-même de leur absence. Pour se justifier, il promet alors de les tuer un jour pour les punir de leur méfait et espère ainsi démontrer sa puissance[1521].

Enfin, nous pouvons rapprocher le début de la farce de *Maître Mymin qui va à la guerre* de l'acte II, scène 1 de *L'Eugène* de Jodelle. Apparaissant pour la première fois sur scène, Florimond déclame un monologue qui court sur plusieurs pages, visant à critiquer l'évolution des mœurs des soldats. Pour lui, les anciens soldats avaient plus de mérite que ceux d'aujourd'hui car ils avaient de l'estime pour l'honneur et la guerre[1522]. À l'image du Capitaine, du Soudard et du Seigneur de la farce, Florimond se remémore des scènes de guerre :

> Mais quoy ? comment ? où est l'enseigne,
> Où est la bataille qui saigne
> De tous costez en sa fureur ?
> Où sont les coups, où est l'horreur,
> Où sont les gros canons qui tonnent,
> Où sont les ennemis qui donnent
> Jusques aux tentes de nos gens ?[1523]

Même s'il tient un discours hyperbolique, son sens du devoir et de l'honneur est mis en avant. À ce moment, Florimond se démarque des soldats fanfarons des farces car sa couardise n'est pas apparente au sein même des récits racontés. A-t-il pour autant mené ces batailles ou ne sont-elles que le fruit de son imagination ? Le doute est ici permis puisque la présence de Florimond dans la pièce indique son retour à Paris, loin des champs de bataille. Nous ne le voyons donc jamais en action.

Tout soldat fanfaron qui veut conserver une bonne réputation peut compter sur lui-même pour déclamer de hauts faits guerriers. Son récit relève donc peu du réalisme, étant davantage

[1520] *Ibid.*, p. 168, l. 113-115.
[1521] *Néapolitaines*, p. 29, l. 460-462 : « Où sont tous mes estaffiers ? Ils me laissent tousjours seul. Juro Dios ! Je les mettray un jour hors de ce monde ».
[1522] *Eugène*, p. 60, v. 580-591.
[1523] *Ibid.*, p. 62, v. 617-623.

ponctués par des figures hyperboliques. Le Capitaine de *La Reconnue* vante par exemple ses prouesses guerrières en exagérant le nombre de coups donnés : « J'ay fait à gorge de canon / A l'ennemy cent camisades »[1524]. Il paraît peu concevable que le soldat fanfaron ait réussi à compter tout en combattant, ou même à tomber sur un chiffre rond. Plus loin, il continue de tenir le même type de discours : « J'ay mille fois porté les armes / Trente-six heures sans dormir, / J'ay fait trembler, j'ay fait fremir / Cent fois l'ennemy en campagne »[1525]. Même si le chiffre « cent » est à nouveau utilisé, nous retrouvons également le chiffre « mille », ce qui amplifie davantage le prétendu héroïsme du personnage. La dénomination « surhomme » est d'ailleurs sans doute plus appropriée car le soldat fanfaron prétend être capable de combattre, sans dormir pendant plus d'une journée. Pour lui, aucun mensonge n'est superflu, du moment qu'il trouve l'auditoire adéquat. Notons également que Rodomont déclame cette tirade sur vingt-quatre vers utilisant de nombreuses répétitions, comme l'anaphore de « j'ay fait », preuve de son égocentrisme[1526].

Nous pouvons le rapprocher ici de Rodomont dans la comédie d'Odet de Turnèbe qui, comme le précise Eugène Lintilhac, ne laisse pas indifférent dès sa première apparition sur scène : « Notre capitan opère une entrée digne du bruit qu'il a déjà fait dans toute la comédie antérieure, sans compter son homonyme dans le *Roland furieux* »[1527]. Il tient un discours hyperbolique sur ses prétendus exploits, qui le fait ressembler davantage aux soldats fanfarons des monologues dramatiques : « Je pense m'estre trouvé pour le moins en vingt et cinq batailles rangées, et m'asseure d'avoir combatu cent fois, sans la premiere, en camp clos, armé, desarmé, à cheval, à pied, à la masse, à l'estoc, à la lance, à la pique, à l'espée et cappe, à l'espée et dague, à la hache et à l'espée à deux mains »[1528]. Comme dans *La Reconnue*, le soldat fanfaron se plaît à énumérer de manière détaillée ses différentes techniques de combat. On ne peut que douter de la réalisation de ces exploits, tant ils paraissent démesurés.

Rodomont dans *Les Contens* est aussi le soldat fanfaron qui perpétue le plus la tradition médiévale. Alors qu'il vient d'être libéré, il ne parvient pas à garder son calme[1529], malgré la venue de son ami Eustache qui s'empresse de lui demander les raisons de son emportement. Il fait alors passer les sergents pour de terribles bandits qui l'auraient attaqué par surprise. Rappelons que les sergents devaient l'arrêter car il avait des dettes et que cette donnée

[1524] *Reconnue*, p. 126, v. 1829-1830.
[1525] *Ibid.*, p. 126, v. 1835-1836.
[1526] *Ibid.*, p. 126, v. 1822-1846.
[1527] E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 381.
[1528] *Contens*, p. 80, l. 136-141.
[1529] *Ibid.*, p. 165, l. 76-77 : « La colere m'avoit si fort transporté que je ne vous apercevois point ».

n'apparaît nullement dans le récit de Rodomont. Bien au contraire, il renchérit en affirmant qu'il est parvenu à les vaincre[1530]. Ce témoignage comporte un double mensonge : au lieu d'agir tel un tueur sanguinaire, le soldat fanfaron s'est comporté comme un lâche. Peu lui importe d'être dans le faux, il poursuit ses mensonges en se vantant d'avoir accompli des exploits guerriers, qui paraissent pourtant irréalisables :

> Mais je vous puis asseurer que à la bataille de Moncontour, d'un seul coup donné en taille ronde j'ay coupé deux hommes par la ceinture. Vray est qu'ils n'estoient armez que de jaques de maille. Et de ceste façon je pense avoir fait mourir plus de quarante hommes à la rencontre de Jarnac en moins de quinze coups. Pleust à Dieu que vous eussiez esté avec moy à la journée de Lepantho. Vous m'eussiez veu souvent abbatre quatre testes de Turcs d'un seul coup d'espée.[1531]

Face aux doutes de son interlocuteur, Rodomont trouve rapidement une explication : Eustache n'a jamais été sur un champ de bataille, il ne peut donc pas le comprendre. Il ajoute même qu'il n'a pas l'habitude de mentir ou d'enjoliver la situation : « Je ne suis homme qui prenne plaisir de me vanter »[1532].

Difficile de le croire pourtant, notamment lorsqu'il compare son épée à celles des chevaliers les plus illustres[1533]. Le nom « Pleuresang »[1534] choisi par Rodomont est significatif : outre le fait qu'elle désigne clairement sa fonction, cette dénomination n'est pas sans rappeler la tradition médiévale. Dans *Bérinus*, il est question de « Pleuresanc », épée merveilleuse trouvée par Aigre sur l'Île d'Aimant[1535]. Datant du XIV^e^ siècle, ce roman met en scène la quête d'un père, Bérinus, et de son fils, Aigre qui s'illustre au fil de l'œuvre comme un chevalier digne de ce nom. En nommant son épée de la sorte, Rodomont des *Contens* laisse entendre qu'il a vécu lui aussi des aventures légendaires pour l'obtenir ou du moins qu'il se distingue des autres par ce noble héritage[1536]. Il affirme également que la fabrication de cette arme lui confère

---

[1530] *Ibid.*, p. 165-166, l. 85-91 : « Mais mettant bravement la main à ma Flamberge, je les ay receus d'une tele façon, que d'une imbroncade que j'ay ruée au millieu de la pance du premier, je l'ay jetté tout plat dans le ruisseau, et n'a eu autre mal à cause de la cuirasse qu'il avoit, sinon qu'il est evanouy. Aux deux autres, en deux revers et deux maindroits, j'ay coupé les jarets droits et avalé les espaules gauches ».

[1531] *Ibid.*, p. 166-167, l. 94-101. Cf. aussi, *ibid.*, p. 170, l. 163-165 : « Pardieu, je puis bien dire que je suis plus craint qu'aymé, sinon possible des medecins, barbiers et chirurgiens, ausquels je donne force pratiques ».

[1532] *Ibid.*, p. 168, l. 123. Cf. également, *ibid.*, p. 168, l. 125-127 : « Seulement je vous puis dire sans vanterie que mon bras fait plus d'eschec en une bataille que ne feroit une coulevrine de dix-sept pieds ». Le syntagme « sans vanterie » ne peut que faire sourire face aux différentes vantardises du soldat fanfaron.

[1533] Comme le rappelle Arlette Jouanna, « l'épée restait le signe distinctif par excellence de la noblesse, aussbi bien dans la réalité que dans l'imaginaire nobiliaire ». Cf. A. JOUANNA, « La noblesse française et les valeurs guerrières au XVI^e^ siècle », *L'homme de guerre au XVI^e^ siècle. Actes du colloque de l'Association RHR Cannes 1989*, dir. G.-A. PEROUSE, A. THIERRY et A. TOURNON, RHR, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1992, p. 205-217, ici p. 206.

[1534] *Contens*, p. 169, l. 133.

[1535] Cf. *Bérinus*, éd. R. BOSSUAT, t. 1, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1931-1933 (*Société des Anciens Textes Français*), p. 259 : « Et sachiez qu'il n'y oublia mie sa bonne espee, qui Pleuresanc avoit nom ».

[1536] Selon Madeleine Lazard, l'épée du soldat fanfaron est une caractéristique propre au personnage : M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e^ siècle et ses personnages*, p. 223 : « le thème de l'épée merveilleuse du fanfaron est un lieu commun de la comédie érudite et plus encore de la *commedia dell'arte* où il prête admirablement aux hyperboles comiques, qui caractérisent l'emploi ». Dans le *Miles gloriosus*, Pyrgopolinice personnifie son épée et

une valeur inestimable : « Et quand vous sçaurez dont elle est venue, vous ne vous en estonnerez pas fort, d'autant qu'elle a esté faite en Damas par le mesme ouvrier qui forgea Durendal et Flamberge »[1537]. Le soldat fanfaron évoque à nouveau deux épées qui ont contribué à de nombreuses légendes au Moyen Âge : alors que Durendal apparaît dans *La Chanson de Roland*[1538] et appartient au célèbre héros éponyme, Flamberge est représentée dans *Renaut de Montauban*[1539].

Rodomont peut-il être considéré pour autant comme le digne héritier des chevaliers du Moyen Âge ? Après le refus de ce dernier d'épouser sa nièce, Alfonse s'emporte contre lui, affirmant qu'il ne possède pas les valeurs chevaleresques : « C'est bien loing de soustenir leur honneur et de couvrir leurs fautes, quand elles seroient coupables, ainsi que faisoient les anciens chevaliers de la table ronde ! »[1540]. Rappelons d'ailleurs que le soldat fanfaron n'agit pas avec noblesse lorsqu'il apprend que Basile et Geneviefve ont eu des rapports sexuels. L'idée d'avoir été devancé par celui qu'il considère comme un simple bourgeois de Paris lui est insupportable[1541]. Agissant aux antipodes des chevaliers courtois, il affirme être prêt à tuer n'importe qui sur son passage : « Mais avant que je meure, je suis seur que ma Flamberge fera un bel eschec, abatant plus de testes qu'un faucheur ne fait d'herbes au moys de juing »[1542]. Le soldat fanfaron prouve qu'il ne peut assouvir sa vengeance qu'en faisant couler le sang, même s'il compare son action à une activité agricole. Sa colère est telle qu'il projette même d'enlever

relate les nombreux combats victorieux qu'elle a connus. Cf. PLAUTE, *Miles Gloriosus*, p. 173, v. 3-4 : « Ut, ubi usus ueniat, contra conserta manu / Praestringat oculorum aciem in acie hostibus » (Traduction, p. 173, v. 3-4 : « Il faut, quand besoin en sera, dans le feu de la mêlée, que l'éclat de ses feux éblouisse les regards de l'ennemi »). Les mêmes remarques peuvent être formulées pour Centurio dans *La Celestina* qui vante les mérites de son épée, assurant qu'il est semblable aux héros les plus légendaires. Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 567 : « Si mi espada dixesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar ». Traduction, p. 316 : « Si mon épée pouvait conter ses prouesses, elle en aurait tant à dire qu'elle ne saurait par où commencer ».

[1537] *Contens*, p. 168-169, l. 129-131.

[1538] *La Chanson de Roland*, éd. et trad. J. DUFOURNET, P. KLEFF, Paris, G.F Flammarion, 2003 (*Étonnants classiques*, 2151).

[1539] Cf. Ph. VERELST, « Le personnage de Maugis dans "Renaut de Montauban" », *Études sur « Renaut de Montauban »*, dir. J. THOMAS, Ph. VERELST et M. PIRON, Gent, Romanica Gandensia, 1981 (*Romanica Gandensia*, 18), p.86. Pour plus de précisions sur l'histoire de ces épées légendaires qui ont façonné l'imaginaire médiéval, l'étude récente de Martin Aurell est éclairante. Cf. M. AURELL, *Excalibur, Durendal, Joyeuse : la force de l'épée*, Paris, PUF, 2021.

[1540] *Contens*, p. 210, l. 352-354.

[1541] Ces accusations apparaissent au moins deux fois dans la pièce. Cf. *ibid.*, p. 87, l. 253-254 : « Que dira le Grand Turc quand il sçaura que celuy qui a tant de fois rompu la teste à ses armées a esté bravé par un citadin de Paris ? ; *ibid.*, p. 203, l. 239-241 : « Il sera donc dit qu'un petit bourgeois de Paris ayt parlé tant au desavantage d'un tel homme que moy ? ».

[1542] *Ibid.*, p. 203, l. 243-245. Cf. également, *ibid.*, p. 203, l. 250-252 : « Et puis après, j'iray trouver ce galant de Basile pour le hascher plus menu que chair à pasté, tant que les fourmis en puissent aisément emporter chacun leur lopin ».

Geneviefve[1543]. Son caractère excessif trouve donc son point culminant lorsqu'il demande à Nivelet de lever une petite armée pour lui venir en aide[1544]. Ici, Rodomont ment en faisant croire qu'il requiert l'aide d'une armée au nom du roi, alors qu'il s'agit d'une affaire personnelle. Étant persuadé qu'il est important à la Cour, le soldat fanfaron s'autorise de nombreuses libertés.

Néanmoins, certaines scènes révèlent la volonté de Rodomont de se comporter comme un chevalier du Moyen Âge, prêt à sauver son prochain. À l'acte II, scène 4, découvrant l'accablement d'Eustache, il lui propose son aide d'une manière excessive : « Dites-moy qui c'est et me laissez faire, car pardieu j'ay bien deliberé de luy faire voler la teste de dessus les espaules, et fust-ce un Cesar ou Charlemagne »[1545]. Selon lui, Eustache peut lui faire confiance car il a l'habitude de venir au secours des âmes perdues[1546]. À la fin de la pièce, Rodomont réitère également ses promesses à la famille de Louyse en se positionnant comme un chevalier servant : « Ouy, vrayement, et vous asseure que je luy voudrois faire tout service »[1547]. Le substantif « service » est ici intéressant car il se réfère aux devoirs du chevalier. Il se dit même prêt à prendre les armes au besoin pour forcer Basile à épouser Geneviefve[1548].

Même si sa volonté est louable, elle appartient au monde des apparences. Tout au long de la pièce, Rodomont ne fait en effet jamais preuve de courage. Bien au contraire, à l'image des soldats fanfarons des pièces médiévales, il agit davantage comme un couard. Les mêmes remarques peuvent être formulées pour Dom Dieghos dans *Les Néapolitaines*. À l'acte I, scène 3, il se vante par exemple de répandre le bien autour de lui, une qualité qui fait de lui un homme exceptionnel : « Je prends grand plaisir à ce que tu m'en contes, mais je te diray bien, maistre Gaster, que c'est un don de nature que je ne feis jamais chose qui ne fust agréable à tout le monde, ce que peu de gens ont »[1549]. Outre ses qualités morales, il ne cesse de mettre en avant ses talents de cavalier et d'homme armé : « Mesmement, Gaster, quand je donnois l'esperon à

[1543] *Ibid.*, p. 203, l. 247-250 : « Vas-t'en querir ma rondache et mon casquet, car je veux entrer de cul et de teste chez Louyse et enlever Geneviefve ! Que si elle ne veut venir d'amitié, je veux mettre le feu au logis et brusler toute la ruë, voire, pardieu, la moytié de Paris ! ».
[1544] *Ibid.*, p. 204, l. 255-258 : « Cours-t'en au corps de garde du Louvre et dis au corporal que je luy prie de m'envoyer trois ou quatre harquebussiers et autant de mousquetaires pour me faire compagnie en un affaire qui importe au service du roy ».
[1545] *Ibid.*, p. 122, l. 354-356.
[1546] *Ibid.*, p. 169, l. 145-146 : « Lorsque je delivray plus de deux mille chrestiens qu'il avoit faits chevaliers de la chiorme de ses galeres ».
[1547] *Ibid.*, p. 208, l. 323.
[1548] *Ibid.*, p. 213, l. 407-408 : « S'il ne vous fait raison, mon espée et mon bras luy feront faire maugré ses dens ! ». Cf. également, *ibid.*, p. 214, l. 421-422 : « Pardieu, il espousera vostre fille tout presentement ou je luy plongeray dans le corps mon espée jusques aux gardes ! ».
[1549] *Néapolitaines*, p. 24, l. 242-246.

mon genet, qui sautoit un doit près de leur fenestre, tu sçais bien comme j'y suis adroict ! »[1550]. Selon lui, son adresse dans le maniement des armes est telle que les tournois lui sont désormais interdits. Enfin, le comique de situation est de mise lorsqu'il utilise l'expression « faire du Rodomont »[1551]. Associant cette expression à la vantardise, il désigne un homme qu'il a rencontré et qui se comportait tel un fanfaron. Dom Dieghos fait ici preuve d'une grande naïveté sur lui-même car il n'a pas conscience qu'il adopte le même comportement. Cet excès de confiance personnelle l'empêche peut-être également de discerner le vrai du faux. Comme les soldats fanfarons des œuvres médiévales, ceux de notre corpus ont un ego démesuré, si bien qu'ils oublient ce qui les entoure réellement. Pourtant, ils finissent toujours par être rattrapés par la réalité, que ce soit en étant confrontés à leur propre couardise ou en étant victimes de la raillerie des autres personnages.

3.1.2. Le choc de la réalité : le dégonflement du soldat fanfaron

Dans le monologue du *Franc Archier de Baignollet*, plus le soldat fanfaron raconte ses prétendus exploits, plus il révèle sa fausse bravoure. Il semble alors difficile pour lui de prouver ses mérites guerriers : « mais nous apaisames / Nos couraiges et recullames / Que dy je ? nom pas reculer »[1552]. Plus loin, il se contredit lui-même lorsqu'il parle du nombre d'assaillants qu'il aurait aperçus sur le champ de bataille :

> Cinq cens ? Ou prins, qui ne les emble ?
> Je n'en veiz onques cinq cens ensemble,
> Par ma foy, n'en or monnoye :
> Pour neant m'en confesseroye,
> Oncques ensemble n'en veiz deux.[1553]

Le comique de situation s'amplifie dès lors qu'il est indiqué que le soldat fanfaron prenait un épouvantail pour ennemi[1554]. Comprenant sa méprise, il explique qu'il doit se tenir prêt pour toute situation qui pourrait se présenter à lui. Quand on est un si vaillant guerrier, il vaut mieux s'entraîner, même avec un simple épouvantail. Si, comme le précise Jean-Claude Aubailly, le soldat fanfaron dans le monologue dramatique prend souvent le public à témoin, dévoilant ainsi

[1550] *Ibid.*, p. 25, l. 277-280.
[1551] *Ibid.*, p. 27, l. 363-364.
[1552] *Le Franc Archier de Baignollet*, p. 34, v. 94-96.
[1553] *Ibid.*, p. 41, v. 270-274.
[1554] *Ibid.*, p. 44.

sa fausse bravoure[1555], ce retournement de situation est plus explicite dans les farces françaises. Ces dernières mettent en scène plusieurs personnages, permettant de révéler les mensonges du soldat fanfaron. La confrontation dans la farce des *Francs-Archers qui vont à Naples* est telle que les deux soldats représentés connaissent des dégonflements successifs[1556]. Alors qu'ils déclament un monologue chacun de leur côté, leur rencontre est fracassante car ils pensent devoir affronter une armée. Décidant finalement de combattre l'un contre l'autre, ils sont rattrapés par leur couardise. Le premier se dit en effet malade et préfère reporter leur combat au lendemain[1557]. Face à cet abandon, le second se vante d'être glorieux et victorieux, même s'il n'a pas eu l'occasion de montrer sa force. Piqué au vif, le premier décide finalement d'affronter son adversaire, mais celui-ci préfère s'enfuir à son tour[1558]. La vantardise du premier soldat transparaît alors : il se félicite de sa victoire alors qu'aucun combat n'a été engagé. Le processus de dégonflement est ici explicite puisque le Second Franc-Archer décide finalement de partir, n'ayant jamais combattu[1559]. Les mérites guerriers dont les deux soldats se vantaient appartiennent donc bien au monde des apparences. Rappelons que leurs discours racontaient davantage leurs piètres exploits dans les poulaillers. Ce type de dégonflement est aussi représenté dans la farce de *Thevot et Colin* lorsqu'une femme reconnaît Colin comme le voleur d'une de ses poules[1560].

La même fuite finale des soldats fanfarons est manifeste dans la farce de *Maître Mymin qui va à la guerre*. Comme nous l'avons vu, nous assistons tout d'abord à l'enflure des trois personnages qui se vantent de leurs hauts faits. Alors que Mymin a décidé de s'engager, rejoignant ainsi les trois soldats, sa mère, Lubine, essaie de lui faire entendre raison. Elle se déguise en effet et se fait passer pour un assaillant. Mymin pense alors à tort qu'il sera protégé par ses trois compagnons d'armes qui préfèrent se cacher pour ne pas combattre. Leur lâcheté est telle qu'ils finissent par s'enfuir en courant, abandonnant Mymin à son triste sort. Ce dernier est perplexe car il ne comprend pas leur comportement. Sa mère parvient ainsi à obtenir ce qu'elle voulait : dissuader son fils de commencer une carrière militaire. Elle a donc réussi à lui montrer qu'il vaut mieux ne pas ressembler à ce type de couard.

[1555] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 155-156.
[1556] *Le Recueil de Florence*, *Les Francs-Archers qui vont à Naples*, p. 213-218.
[1557] *Ibid.*, p. 217, v. 198-199 : « Ne te joue pas a me tuer, / Car jamais je n'aurois santé ». Cf. également, *ibid.*, p. 217, v. 222-227 : « Par mon serment, je suis malade. / Beau sire, puis qu'il le fault faire, / Je vous suply que on differe / La bataille a autre jour, / Car pour bien besongner entour / Je ne sçaurois pour aujourd'uy ».
[1558] *Ibid.*, p. 217, v. 242-243 : « J'aimeroyes mieulx qu'on me vist pendre / Que je fouisse pour toy ! ».
[1559] *Ibid.*, p. 218, v. 250-251 : « Il convient donc que je m'en fuye / Ou ma vie sera finee ».
[1560] *Le Recueil de Florence*, *Thevot et Colin*, p. 97-106, surtout p. 99-101.

Certains personnages des farces sont parfois lucides sur les réelles intentions des soldats fanfarons, comme l'illustre la farce du *Capitaine Mal-en-Point*[1561]. Invité à dîner chez Maupensé, le capitaine ne peut s'empêcher de raconter de hauts faits qu'il aurait accomplis, se comparant aux plus grands héros[1562]. Même si l'on ne peut que sourire de ces vantardises, le comique s'amplifie dans cette scène : Mal-en-Point est sans cesse interrompu par Prés Tondu, le valet de Maupensé, qui pose des questions au sujet de la teneur du repas. Au récit du glorieux « Nabugodonosor »[1563] succède alors la cuisson des « perdris »[1564]. Le soldat fanfaron finit donc par s'emporter, n'étant pas pris au sérieux par le serviteur. Si le patronyme du protagoniste principal sous-entendait sa condition, le comportement des autres personnages confirme sa fausse gloire.

La farce du *Gentilhomme et son Page* développe également cet aspect[1565]. Comme l'indique le titre, le soldat fanfaron est accompagné de son Page. Celui-ci annonce d'emblée qu'il compte changer de maître, ne supportant plus d'être à son service[1566]. Cette pièce met en scène un véritable comique de situation : à chaque vantardise du Gentilhomme correspond une réponse du Page. En aparté, il s'évertue à démontrer combien son maître est lâche et révèle la vérité à son sujet[1567]. Il souhaite prouver au public que ses paroles ne sont que des mensonges. Néanmoins, face au Gentilhomme, il n'ose dire ce qu'il pense réellement de lui. Lorsque ce dernier lui demande de répéter ses dires, un comique de situation est à nouveau mis en œuvre car le Page déforme ses premiers propos[1568]. Il fait tout de même preuve d'une certaine honnêteté à la fin car il lui avoue ne plus vouloir être à son service. La présence d'autres personnages aux côtés du soldat fanfaron permet donc la réalisation de son « dégonflement »[1569]. Devant affronter ses propres mensonges et sa naïveté, il est contraint de voir la réalité en face et prend ainsi conscience de ses erreurs de jugement. Ces traits caractéristiques vont principalement être repris par les dramaturges du XVI^{e} siècle, les soldats

[1561] *Le Recueil de Florence, Le capitaine Mal-en-Point*, p. 681-702.
[1562] *Ibid.*, p. 696, v. 543-556.
[1563] *Ibid.*, p. 697, v. 564.
[1564] *Ibid.*, p. 697, v. 571.
[1565] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *Le Gentilhomme et son Page*, p. 199-223.
[1566] *Ibid.*, p. 200, v. 5 : « Je veulx changer de maistre ».
[1567] *Ibid.*, par exemple, p. 201, v. 20-21 : « Ouy dea ! mes se sont les greigneurs / Avec qui je vous vis jamais ».
[1568] *Ibid.*, p. 210, v. 119-122 et v. 124-125 : « Ouy, ouy, les neiges d'anten ! / Y n'a ny estan ne clapier. / C'est un grand fossé de bourbier, / Où sont gregnouilles et murons » et « Je dis, monsieur, que les herons / Vous ont faict un grand dommage ».
[1569] Les propos de Madeleine vont en ce sens : M. LAZARD, « L'esprit facétieux dans la comédie humaniste », *Joyeusement vivre et honnêtement penser. Mélanges offerts à Madeleine Lazard*, dir. M.-M. FRAGONARD et G. SCHRENCK, Paris, Champion, 2000, p. 25-36, ici p. 8 : « Les vantardises prennent toute leur saveur parce qu'elles s'accompagnent, en contrepoint, des répliques ironiques d'un interlocuteur toujours averti de la couardise du prétendu héros, sans jamais ébranler l'imperturbable vanité du soudard ».

fanfarons étant toujours accompagnés sur scène d'un autre personnage. Même si l'une des fonctions de ces derniers est de lever le voile sur les paroles mensongères de leur interlocuteur, il n'en reste pas moins que les actions du soldat fanfaron en elles-mêmes suffisent parfois à révéler sa naïveté.

Dans *Les Contens*, alors que Rodomont sait pertinemment qu'il n'est pas le seul prétendant de Geneviefve, il préfère se tenir à l'écart et se cache très souvent au lieu d'agir. À l'acte I, scène 3, malgré les conseils de Nivelet, il évite par exemple les lieux publics, comme l'église, et se retranche dans les rues[1570]. Son attitude paraît alors en contradiction avec ses précédents discours : s'il est un guerrier victorieux comme il le prétend, il devrait être fier d'arpenter les rues. Son valet, Nivelet, donne les raisons de ce repli : il veut éviter de croiser le chemin de ses créanciers. Si ces derniers le rencontraient, ils s'empresseraient de l'arrêter, l'empêchant ainsi de concourir pour le cœur de Geneviefve. Rodomont devient donc un soldat de l'ombre car il se cache toujours pour épier l'ennemi, alors qu'il devrait l'attaquer de front[1571]. Après avoir proféré des menaces sanglantes contre son rival Basile, Rodomont finit par reporter sa colère au lendemain : « Je suis d'advis de remettre l'assaut à demain sur la diane »[1572]. Ce soldat fanfaron est donc plus un homme de paroles qu'un homme d'action, comme les soldats de la farce des *Francs-Archers qui vont à Naples*, même si Rodomont est encore présent sur scène à ce moment de la pièce. Il agit avec la même couardise à l'acte IV après avoir appris que Basile l'avait devancé dans sa quête amoureuse. Au lieu de se mettre en colère ou du moins d'exécuter les menaces proférées à son encontre, il se comporte comme un lâche. Il préfère alors s'enfuir plutôt que de subir la honte d'avoir été vaincu, rejetant la responsabilité sur les conditions météorologiques : « Je croy que si j'attens icy plus longtemps je n'y gaigneray que de la honte et du froid »[1573]. Le soldat fanfaron craint d'affronter la réalité et ne veut pas s'avouer vaincu. Nivelet rappelle que son maître préfère très souvent se cacher au lieu d'agir : « Car vous estiez près d'eux sans qu'ilz vous peussent voir, tant à cause du temps obscur qu'il fait que à cause d'une charrete qui vous cachoit »[1574].

Si son comportement rappelle celui des soldats fanfarons des œuvres médiévales, il ressemble également à Centurio dans *La Celestina*. À l'acte XVIII, celui-ci promet à son amante et à Elicia de tuer de ses propres mains Calixte afin de les venger. Néanmoins, dès qu'il se

[1570] *Contens*, p. 81, l. 158-159 : « j'ayme mieux les attendre icy au repasser que d'aller les voir en l'eglise ».
[1571] *Ibid.*, p. 84, l. 201-203 : « Il ne nous a point encores veu. Retirons-nous un peu à quartier sous cest auvent pour espier ce qu'il dira et fera. Car je croy qu'il est icy des attendans aussi bien que moy ».
[1572] *Ibid.*, p. 204, l. 264-265.
[1573] *Ibid.*, p. 171, l. 183-184.
[1574] *Ibid.*, p. 205, l. 279-281.

retrouve seul, Centurio assure qu'il a menti et qu'il ne compte pas tenir sa promesse. Il ne viendra donc pas en aide aux deux femmes car il ne veut pas risquer sa vie pour si peu : « Agora quiero pensar cómo me escusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de executar lo dicho, y no negligencia, por no me poner en peligro »[1575]. Centurio trouve alors une autre solution qui lui est plus profitable : envoyer des hommes de main à sa place. Depuis l'Antiquité, lorsqu'il est question du soldat fanfaron, il est rare de le voir agir avec bravoure, comme le prouve la réaction finale de Pyrgopolinice dans le *Miles gloriosus*. Alors qu'il se vantait d'être un vaillant guerrier, il se fait piéger et est accusé à tort d'adultère. Capturé, il ne se défend pas et implore plutôt la pitié de ses bourreaux : « Opsecro hercle te, ut mea verba audias prius quam secat »[1576]. Cette défaite du soldat fanfaron est d'ailleurs reprise dans *Les Contens* : arrêté par trois sergents, Rodomont ne se comporte pas en guerrier héroïque car il implore leur pitié, à l'image des chevaliers vaincus qui demandent « merci »[1577]. L'excellente réputation revendiquée par les soldats fanfarons appartient ainsi aux faux-semblants.

La bravoure de Florimond dans *L'Eugène* peut également être remise en question. Alors qu'il fait son entrée sur scène à partir de l'acte II, une forme de mystère plane autour de lui : « J'avois beau ma face cacher, / Mon Arnault me cognoist trop bien »[1578]. Il semblerait qu'il cache son identité et tente de rester discret. Il ne peut être que déçu lorsque son valet le reconnaît facilement, malgré ses efforts. Florimond demande alors à Arnault de se rendre chez son amante afin de vérifier sa fidélité. De son côté, il sera inactif puisqu'il attendra Arnault à l'église. Aucune explication sur cette attitude n'est pourtant donnée dans l'ensemble de la pièce. Nous ne savons pas précisément pourquoi l'homme de guerre agit de la sorte en prenant autant de précaution pour ne pas être vu. Après avoir évoqué avec nostalgie les anciennes valeurs guerrières, l'intérêt de Florimond se porte davantage sur l'intrigue amoureuse. Si les trois soldats de la farce de *Maître Mymin qui va à la guerre* se plaisaient à festoyer autour d'un bon

[1575] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 570. Traduction, p. 318-319 : « Il faut maintenant que je trouve un moyen de me soustraire à ce que j'ai promis, tout en leur faisant croire que j'exécute leur ordre avec empressement, et non que j'y mets de la négligence par peur du danger ».
[1576] PLAUTE, *Miles Gloriosus*, p. 273, v. 1408 : « Je t'en supplie, par Hercule, entends ma défense, avant qu'il ne coupe ».
[1577] *Contens*, p. 142, l. 87 : « Hé, mes amis, ayez pitié de moy ! ».
[1578] *Eugène*, p. 66, v. 716-717.

repas, Florimond, quant à lui, est ravi d'être à Paris pour pouvoir profiter des plaisirs de la vie avec son amante[1579]. Il ne met donc jamais en œuvre les valeurs qu'il défendait[1580].

L'église peut être considérée comme un lieu de repli pour les soldats fanfarons, comme le prouvent les différentes actions de Dom Dieghos dans *Les Néapolitaines*. Celui-ci est en effet bien plus présent dans les églises et les tavernes que la demeure de sa dulcinée. À l'acte III, scène 7, face au refus d'Angélique de passer du temps avec lui, Dom Dieghos préfère se promener seul en ville pour se divertir et passe ainsi à autre chose. Adoptant un tel comportement, les soldats fanfarons ne cessent d'être ridiculisés par les autres personnages. Ces derniers soulignent rapidement le décalage entre les paroles élogieuses de leur interlocuteur et ses réelles actions.

Dans *Les Contens*, dès la scène d'exposition, Geneviefve nomme par exemple Rodomont « capitaine de foin »[1581]. La jeune fille explique à sa mère que ce soi-disant prétendant ne l'impressionne pas, espérant ainsi qu'elle ne prendra pas en considération sa demande en mariage. Ces moqueries à l'encontre du soldat fanfaron se retrouvent également dans la bouche des autres personnages, à commencer par son adversaire principal, Basile. Dès qu'il s'agit de parler de son concurrent, le jeune premier ne mâche pas ses mots. Il se plaît à le tourner en ridicule, notamment lorsqu'il assiste à son arrestation : « je n'eusse jamais pensé que ce fust luy, et qu'un homme de faction qui a accoustumé de manger des charrettes ferrées se fust laisser devaliser par trois pauvres malotrus de sergens »[1582]. L'expression « manger des charrettes ferrées » peut être attribuée à tout soldat fanfaron car elle signifie « être vorace, dire des fanfaronnades, des vantardises »[1583]. Plus loin, pour parler de Rodomont, Basile utilise la dénomination « mangefer »[1584], qui est tout autant intéressante. Si ce terme se rapproche phonétiquement de celui de Taillefer, célèbre compagnon de Guillaume le Conquérant dans *Le Roman de Rou*[1585], il révèle davantage le côté ridicule de Rodomont dans *Les Contens*. Le

[1579] *Ibid.*, p. 72-73. Nous renvoyons aux propos de Tilde Sankovitch : « Son désir mal caché de profiter à son tour des douceurs de Paris a quelque chose de naïf également ». Cf. T. SANKOVITCH, *Jodelle et la création du masque. Étude structurale et normative de l'Eugène*, p. 59-60.
[1580] M. J. Freeman pense même que cette attitude est une preuve d'hypocrisie de la part du personnage : M. J. FREEMAN, « Florimond face aux badauds parisiens : l'homme d'armes dans l'*Eugène* de Jodelle », p. 274.
[1581] *Contens*, p. 74, l. 26-27. Cette critique est également formulée par Finet à l'encontre de Taillebras dans *Le Brave*. Cf. Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 71, v. 643-644 : « ce beau Capitaine / De foin ». Notons la connotation péjorative de « foin » qui marque le mépris, le dédain et le rejet de la personne. Ce mot est associé à des locutions proverbiales et désigne une personne qui a peu de valeur. Cf. DMF 2020 « foin ».
[1582] *Ibid.*, p. 143, l. 96-99. Cf. également, *ibid.*, p. 143, l. 92-94 : « J'ay eu plaisir pour plus de dix mille frans de voir ce fendeur de naseaux si empesché au millieu de ces sergens, qui le veulent, comme je croy, mettre en cage pour apprendre à parler ».
[1583] Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 280.
[1584] *Contens*, p. 195, l. 89-90.
[1585] Cf. WACE, *Le Roman de Rou*, éd. A.-J. HOLDEN, Paris, A. et J. Picard et C^ie^, 1970-1973 (*Société des anciens textes français*).

substantif « mangefer » peut être vu comme un synonyme de fanfaron et se rapproche de l'expression « manger des charrettes ferrées ». Le jeune premier continue de ridiculiser son rival grâce à un château qui porte un nom significatif : « Car je pense que malaisement il pourra entendre à se marier, maintenant qu'il tient garnison dans le chasteau de Saint-Prix »[1586]. Ce nom n'est pas anodin car il rappelle la situation financière préoccupante de Rodomont[1587]. La rivalité des deux hommes pour le cœur de Geneviefve explique en quelque sorte toutes ces railleries.

D'autres personnages se plaisent également à tourner en ridicule le soldat fanfaron, à l'image d'Antoine, le valet de Basile. Selon lui, c'est justement en affirmant de manière excessive sa témérité que Rodomont prouve qu'il ne tentera rien : « Il tuera tantost un peigne pour un mercier »[1588]. Cette expression est d'ailleurs présente dans la farce des *Francs-Archers qui vont à Naples* : « Ung mercier tuerois pour ung pigne, / Tant suis eschauffé maintenant »[1589]. Par ces paroles, le Second Franc-Archer espère impressionner son adversaire et le faire fuir.

Si Rodomont subit de nombreuses critiques de la part des autres personnages, il n'est pas le seul soldat fanfaron à essuyer autant de coups dans notre corpus. La crédulité de Dom Dieghos dans *Les Néapolitaines* est en effet souvent remise en question. Alors qu'il se vantait d'avoir un pouvoir d'attraction irrésistible sur les femmes, Gaster, l' « ecornifleur », raconte comment le gentilhomme espagnol se comporte lors d'un bal en présence de femmes. Selon lui, il a eu un comportement égocentrique, tout en jouant de la musique avec une guitare mal accordée. Le vaillant soldat aurait même commencé à danser pour faire succomber le public féminin[1590]. Il devient donc ridicule en essayant de ressembler à un séducteur digne de ce nom. Dom Dieghos a tellement confiance en lui qu'il ne se rend pas compte que son comportement le rend ridicule aux yeux des femmes. Si cette image du soldat fanfaron provoque davantage le sourire, la situation n'est pas la même dans *Les Esbahis*. Dans l'introduction de son édition, Élisabeth Lapeyre parle même d'une marque « d'anti-italianisme » de la part du dramaturge[1591]. Le gentilhomme italien, Panthaleoné, subit en effet de nombreuses calomnies, surtout de la part de Julien. Le valet de l'Advocat ne cesse de le pousser dans ses retranchements et de le rabaisser. Même si nous n'assistons pas à une scène de bastonnade en tant que telle, Julien

[1586] *Contens*, p. 195, l. 90-92.
[1587] Les soldats fanfarons sont en effet souvent soumis à des problèmes financiers. Nous questionnons cet autre aspect dans notre partie IV consacré aux pouvoirs de l'argent : cf. *infra*, p. 550-554.
[1588] *Contens*, p. 204, l. 253. Sur cette expression, cf. A. OUDIN, *Curiositez françoises*, p. 405 : « Pour dire que l'on est fort en colère ».
[1589] *Le Recueil de Florence*, *Les Francs-Archers qui vont à Naples*, p. 217, v. 202-203.
[1590] *Néapolitaines*, p. 64, l. 1795-1810.
[1591] *Esbahis*, Introduction, p. LV et LXXII.

menace quand même de le frapper s'il continue à faire des discours grandiloquents sur l'amour : « Si vous ne me parlez plus doux, / Je vous assommeray de coups »[1592]. Panthaleoné avait pourtant menacé le valet de s'attaquer à lui s'il continuait à le tourner en dérision. Néanmoins, face aux réprimandes de Julien, il finit par se confondre en excuses, affirmant qu'il l'a pris pour un autre[1593]. Panthaleoné perpétue donc la tradition médiévale en étant à la fois vantard et couard car il ne met pas à exécution ses menaces.

Enfin, le langage du soldat fanfaron participe au comique du personnage. Lors de ses différentes apparitions sur scène, le gentilhomme italien mélange par exemple la langue française et la langue italienne, rendant ainsi son discours inaudible[1594]. Ce mélange de langues participe à un comique de situation : Panthaleoné déclame des louanges amoureuses seul sur scène, au lieu de les adresser à celle qu'il convoite. Le ridicule du personnage transparaît ainsi et sa quête amoureuse devient encore plus vaine. Le comique propre au langage est également développé dans *Les Contens*. À deux reprises, Rodomont ne comprend pas les paroles de son interlocuteur car il confond des homophones, tels que « esté » / « été » et « demain » / « de main »[1595]. Cette confusion sert avant tout à susciter les moqueries et révèle le caractère un peu niais du soldat fanfaron. Nous pouvons penser ici à certaines farces françaises qui mettent en scène des naïfs qui ne parviennent pas toujours à saisir les subtilités du langage, comme nous avons pu le voir avec le badin. Ces types de situation sont comiques et montrent à nouveau le décalage du personnage naïf avec la réalité.

3.2. Sous l'égide de Vénus : le type de l'amoureux naïf

3.2.1. La confrontation entre un idéal amoureux et une réalité sans amour

Dans les comédies de notre corpus, si le soldat fanfaron ne cesse d'affirmer qu'il est l'incarnation de Mars sur terre, il assure également être le serviteur de Vénus. Nous assistons

[1592] *Ibid.*, p. 197, v. 2118-2119

[1593] *Ibid.*, p. 197, v. 2125-2129 : « Non, non, messer Juliano, / Je pensoy que ce fust un autre, / Car quant à moy je suis tout vostre, / Et ne voudroy rien attenter / Qui fust pour vous mescontenter ».

[1594] Cf. *ibid.*, p. 127, v. 775 et v. 779 avec l'utilisation de « despetto ». Cf. également, *ibid.*, p. 129, v. 831-838 et p. 193-194.

[1595] *Contens*, p. 123, l. 368 et l. 369 : « Pleust à Dieu que je n'y eusse point esté. / Que parlez-vous d'esté, maintenant qu'il fait si froict ? ». Cf. *ibid.*, p. 170, l. 160 et l. 161 : « Je vous en croy sans jurer, mais non pas demain / Que dites-vous de main ? ».

alors à des monologues où, en proie à ses rêveries amoureuses, il se remémore toutes les femmes qui l'ont aimé. L'héritage médiéval est ici encore manifeste : nous pouvons penser aux monologues dramatiques des amoureux[1596]. Dans ce type de pièce, un personnage raconte les multiples aventures amoureuses qu'il a vécues. Comme le soldat fanfaron, il est finalement confronté à la réalité où ses précédentes vantardises sont remises en question. Le *Sermon joyeux d'un Ramonneur de cheminées* par exemple met en scène le personnage éponyme qui se comporte en amoureux vantard[1597]. Il exalte ses nombreuses conquêtes amoureuses en énumérant d'emblée les différents lieux où il a eu du succès[1598]. Son dégonflement est pourtant peu représenté, même s'il avoue à demi-mot avoir rencontré des difficultés à contenter une de ses amantes[1599]. Le monologue du personnage féminin mis en scène dans la *Femme mocqueresse mocquée*[1600] est plus apparenté aux discours typiques du soldat fanfaron. Le personnage éponyme commence en parlant de sa situation malheureuse, mais rappelle également à quel point ses charmes sont nombreux[1601]. S'ensuit alors le récit de ses mésaventures amoureuses où la femme donne de nombreux détails. Elle souhaite que ceux qui l'écoutent ne suivent pas son exemple. Dans ces monologues dramatiques, l'intrigue amoureuse est donc davantage mise en avant.

Les soldats fanfarons de notre corpus se plaisent également à exalter sur scène leurs émois amoureux. Dès sa première apparition, seul sur scène, Rodomont dans *Les Contens* vante ses mérites guerriers, tout en avouant avoir une faiblesse : il est amoureux de Geneviefve[1602]. Si le soldat fanfaron tient à ressembler aux chevaliers du Moyen Âge sur le champ de bataille, il en est de même dans le domaine amoureux. Pour ce faire, il compte sur ses nombreuses lectures :

> J'avois tousjours jusques icy pensé que tout ce que l'on lit dans Perceforest, Amadis de Gaule, Palmerin d'Olive, Roland le furieux et autres romans fussent choses controuvées à plaisir, comme du tout impossibles, ne me pouvant mettre en la teste que l'amour ayt peu induire ces chevaliers et paladins à faire choses si estranges. Et toutes les fois que je lisois le desespoir du beau Tenebreux, les preuves de Florisel, les combats d'Agelisan, les folies de Roland et autres semblables.[1603]

[1596] Ce type de textes est notamment défini par Jean-Claude Aubailly. Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 161-198.
[1597] *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles*, t. 1, *Sermon joyeux d'un Ramonneur de cheminées*, p. 235-239.
[1598] *Ibid.*, p. 235-236.
[1599] *Ibid.*, p. 238.
[1600] *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles*, t. X, *La Femme mocqueresse mocquée*, p. 269-275.
[1601] *Ibid.*, p. 270.
[1602] *Contens*, p. 80, l. 133-136 : « Il faut bien dire que ce petit dieu Cupidon est beaucoup plus puissant que Mars, le grand dieu des batailles, puisque sa force m'a peu reduire sous son obeissance et vaincre mon courage invincible, ce qu'un camp de cinquante mille hommes n'eust sceu faire ».
[1603] *Ibid.*, p. 121-122, l. 330-337.

Désirant posséder toutes les qualités chevaleresques, il espère que ces héros tirés des grands romans chevaleresques seront pour lui une source d'inspiration. Il confie qu'il apprécie les livres qui parlent d'amoureux illustres. Peut-on pour autant considérer Rodomont comme Samson ? Menant sa quête amoureuse, le soldat fanfaron compte bien se comporter tel un amant courtois, prêt à servir sa dame « cruelle »[1604] : « Mais je ne pense avoir jamais eu affaire à un si rude ennemy, ny qui me donnast plus de traverses et dures attaintes, que fait le cœur impiteux de ceste cruelle Geneviefve »[1605]. Ce type de personnage est bel et bien naïf puisqu'il assimile l'univers de la littérature à la réalité en se comparant à des héros de romans. Le comportement amoureux du soldat fanfaron participe donc au comique, croyant en vain qu'il est aimé en retour.

Cette situation se retrouve dans *Les Esbahis* avec Panthaleoné. À l'acte II, scène 3, se croyant seul sur scène comme Rodomont, le gentilhomme italien se présente tel un amoureux dolent : « Ha ! grande chose de l'amour / Qui, me tormentant nuict et jour, / Ne veult permettre aucunement / A ce grand mal allegement »[1606]. Comme tout chevalier épris d'une dame « cruelle »[1607], il espère obtenir sa pitié[1608]. Même si Panthaleoné essaie d'inscrire son discours dans la veine courtoise, plus il parle, plus sa naïveté transparaît. Nous comprenons alors que Madalêne n'a même pas connaissance de son amour[1609]. Comment peut-elle alors se prononcer et choisir l'élu de son cœur ? Cette question ne semble pas venir à l'esprit du soldat fanfaron car, selon lui, le père de la jeune femme est fautif. Panthaleoné ne sait donc pas que Madalêne aime déjà un autre homme et il semble déterminé à la conquérir[1610]. À l'instar de Rodomont, il fait une allusion explicite à l'œuvre de l'Arioste, *Orlando Furioso*. Se compare-t-il à Roland, follement amoureux d'Angélique ? Si Panthaleoné n'est pas un guerrier héroïque, pour quelles raisons serait-il un meilleur amant ? Malgré cette prétendue ardeur, Panthaleoné ne met aucun stratagème en place pour obtenir le cœur de Madalêne. Nous ne savons donc pas s'il s'agissait d'une fausse promesse ou si sa tentative a finalement échoué. Réapparaissant à l'acte V, scène

[1604] Dans notre partie I, nous avons démontré par exemple que les jeunes premiers des comédies de notre corpus se considèrent comme des amants martyrs, nommant ainsi leur dame « cruelle » : cf. *supra*, p. 149-151.
[1605] *Contens*, p. 80, l. 141-143. Cf. également, *ibid.*, p. 122, l. 342-345 : « Mais maintenant que j'esprouve en moy-mesmes quelles sont les passions qu'une beauté cruele peut donner, je ne m'estonne plus des armes que ces anciens preux faisoient ».
[1606] *Esbahis*, p. 126, v. 767-770.
[1607] *Ibid.*, p. 128, v. 795.
[1608] *Ibid.*, p. 126-127, v. 771-774 : « Ha, Dieu ! si seulement ma peine / Estoit cognue à Madalêne, / Je suis asseuré que son cueur / Auroit pitié de ma langueur ».
[1609] *Ibid.*, p. 127, v. 775-781 : « En despetto de ce vieil pere, / Qui empesche que ma priere / Ne peult venir à Madelon ; / Despetto du pere felon / Et du jeune advocat aussi, / Qui me cause tout mon soucy / Et me met le martel en teste ».
[1610] *Ibid.*, p. 129, v. 831-838.

1, il entame une chanson en italien, tirée encore de l'*Orlando furioso*[1611]. Il est question ici de l'amour non partagé et donc de la douleur de l'amant. Dans ce soliloque, Panthaleoné apparaît à nouveau comme ridicule. Alors qu'il n'a jamais osé s'adresser directement à sa bien-aimée, il le fait ici de manière fictive : « Ha, cruelle ! veux-tu tousjours / Desdaigner les fermes amours / De ton serviteur plus fidelle ? »[1612]. Les amours rêvées de Panthaleoné et la réalité sont donc en décalage. Nous pouvons ainsi nous interroger sur la portée de sa naïveté : pense-t-il réellement ce qu'il dit ou se plaint-il pour justifier son échec amoureux, comme le faisait le personnage féminin dans la *Femme mocqueresse mocquée* ? Disparaissant pour le moment de la scène, le gentilhomme ne délivre pas plus d'explications.

Tout soldat fanfaron estime que ses actions sont tellement exceptionnelles que toutes les femmes tombent sous son charme et reconnaissent en lui les qualités d'un grand homme. Cette caractéristique supplémentaire est manifeste dans les farces françaises, comme celle du *Gentilhomme et son Page*[1613]. Le personnage se vante d'avoir tellement de femmes qui le désirent qu'il est incapable d'en choisir une :

> J'ay troys ou quatre nobles fieulx,
> Et de la terre en plusieurs lieux.
> Parmy les dames qui plus est,
> Ne me croyent pas là où y me vouent,
> Je ne say auxquelles entendre[1614]

Ce « pouvoir de séduction » est d'ailleurs repris dans les comédies humanistes. Dans *Le Brave*, Jean-Antoine de Baïf met également en scène ce trait caractéristique du soldat fanfaron. Taillebras explique que posséder une telle attraction n'est pas toujours chose aisée, si bien qu'il peut devenir un fardeau lourd à porter : « C'est bien force que je l'endure ; / Ma beauté ce mal me procure » [1615]. Néanmoins, il admet que ce succès auprès des femmes lui assure une progéniture éternelle[1616]. L'enflure est ainsi spécifique au soldat fanfaron et s'exerce également dans le domaine amoureux. Dom Dieghos des *Néapolitaines* se plaint par exemple d'être trop sollicité en amour et de ne pas pouvoir donner satisfaction à tout le monde : « C'est quelquefois grand peine d'estre si aymable, car on n'est que trop pressé, et ne sçauroit-on departir son amour en tant de lieux »[1617]. A l'acte I, scène 3, le gentilhomme espagnol explique aussi à Gaster le

[1611] *Ibid.*, p. 194, v. 2072-2079.
[1612] *Ibid.*, p. 195, v. 2086-2088.
[1613] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *Le Gentilhomme et son Page*, p. 199-223.
[1614] *Ibid.*, p. 208, v. 96-101.
[1615] Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 201, v. 3345-3346. Cf. également, *ibid.*, p. 55, v. 188 : « C'est grand peine d'estre si beau ! ».
[1616] *Ibid.*, p. 179, v. 2894-2897 : « Quoy ? les enfans qui ont cet heur / D'estre de ma progeniture / Vivent mille ans de leur nature, / De siecle en siecle, d'âge en âge ».
[1617] *Néapolitaines*, p. 26, l. 338-341.

choix de sa devise : « Frezia y miel »[1618], c'est-à-dire « flèche et miel ». Selon ses dires, cette devise lui correspond car il excelle autant à la guerre qu'en amour. De son côté, l'escornifleur tente par tous les moyens de ne pas rire face à de telles allégations qui s'éloignent des devises des chevaliers courtois. Dom Dieghos en vient même à se demander comment il peut être aussi performant dans les armes et en amour[1619]. Il pense donc être exceptionnel et supérieur aux autres dans ces deux domaines[1620].

Nous pouvons d'ailleurs voir une forme de comique lorsque Dom Dieghos décrit le comportement des femmes en sa présence. À l'acte I, scène 3, il dit avoir un pouvoir d'attraction si fort que les femmes se lèvent dès qu'elles l'aperçoivent : « Il est vrai, Gaster, que devant hyer je fuz chez un gentilhomme où estoient assemblées plusieurs dames aussi belles que j'en aye veu en ceste ville, et quand j'entray elles se leverent toutes »[1621]. N'est-ce pas tout simplement un acte de politesse ? Les mêmes remarques peuvent être formulées pour l'acte III, scène 3 où le gentilhomme raconte ce qu'il s'est passé à l'église. Observant leur comportement, il pense que les femmes présentes ne lui étaient pas indifférentes : « Leurs devotions ont esté bien courtes. Je leur faisois souvent haucer les yeux, et peut-estre le cœur, ailleurs qu'aux saincts et aux sainctes »[1622]. Certes, Dom Dieghos a suscité la curiosité du public féminin, mais celui-ci était-il pour autant subjugué comme le pense le soldat fanfaron ? Le mouvement des yeux peut également dénoter leur stupeur. Dans tous les cas, Dom Dieghos fait une nouvelle fois preuve d'une très grande naïveté. Il a une si haute opinion de lui-même qu'il pense réellement plaire à toutes ces femmes. Aucun doute ne peut être émis sur la naïveté du gentilhomme espagnol, comme le prouve sa relation avec Angélique. Celle-ci ne cesse en effet de trouver des prétextes pour ne pas le recevoir plus longtemps chez elle et son amant ne perçoit jamais sa ruse[1623]. Sa crédulité était d'ailleurs manifeste dès sa première apparition sur scène. À l'acte I, scène 3, Dom Dieghos demande en effet à Gaster si Angélique l'aime en retour et si elle a apprécié ses cadeaux. Même si son interlocuteur raconte les événements en grossissant les traits, le soldat fanfaron ne les remet nullement en question. Il ne se rend donc pas compte que Gaster se joue de lui en enflant la réalité. Une indication scénique indique aussi la naïveté du gentilhomme :

[1618] *Ibid.*, p. 28, l. 389.
[1619] *Ibid.*, p. 27, l. 345-348 : « Mais comme est-il possible que deux choses si contraires puissent estre si bien en moy, et que je les conduise si dextrement qu'on ne sçauroit dire en laquelle je suis plus excellent ? ».
[1620] *Ibid.*, p. 25, l. 253-259 : « Oh, ce n'est pas la premiere ! Du temps que j'estois à Naples, où j'ay faict longue demeure, il n'y avoit jeune gentilhomme qui fut bien venu entre les dames que moy. Toutes me desiroyent, m'aymoient et me vouloient à leur compaignie, et s'estimoit bien heureuse celle qui pouvoit fournir de moy ».
[1621] *Ibid.*, p. 26, l. 314-318.
[1622] *Ibid.*, p. 54, l. 1412-1415.
[1623] Dans notre partie III, nous consacrons une étude à ce type de personnage féminin qui met tout en œuvre pour éloigner un amant non désiré : cf. *infra*, p. 403-407.

celui-ci porte en effet un « bonnet »[1624]. Nous pouvons ici nous demander s'il s'agit d'un attribut guerrier ou d'une référence au traditionnel bonnet du sot dans les pièces médiévales. Dans notre étude sur le badin, nous avons vu en effet que ce personnage était souvent coiffé d'un béguin[1625]. La question est de mise puisque le soldat fanfaron ne comprend jamais par lui-même qu'il est la dupe, incarnant ainsi le type du naïf. Les comédies de notre corpus perpétuent ainsi la tradition médiévale, même si elles développent également d'autres aspects pour ce personnage.

3.2.2. L'apport des dramaturges du XVI^e^ siècle : une fin mitigée pour le soldat fanfaron

Le soldat fanfaron n'est pas un personnage qui a pour habitude d'être promis à un destin heureux. Le *miles gloriosus* de l'Antiquité est ridiculisé dans l'acte final et obtient rarement réparation pour ce qu'il a subi. Quant au soldat fanfaron des œuvres médiévales, il disparaît bien souvent de la scène, fuyant ses ennemis et préférant ne pas faire face à une réalité qui le rattrape. Ce type de personnage est donc principalement comique, sans que d'autres traits de caractère ne soient développés. S'inspirant des différences ressources à leur disposition, les dramaturges du XVI^e^ siècle ont repris ces caractéristiques principales, mais ils lui ont également donné une plus grande consistance psychologique. Les soldats fanfarons de notre corpus sont en effet représentés comme appartenant à l'intrigue amoureuse. Leurs actions sont davantage prises en considération car chaque dramaturge veille à leur donner une fin plus ou moins heureuse[1626]. Comme nous l'avons vu, le soldat fanfaron des comédies humanistes est victime de sa naïveté et doit faire face à ses désillusions. Dès lors qu'il apprend avoir été trompé, son comportement peut être différent d'une pièce à l'autre.

Étienne Jodelle se démarque des pièces médiévales où le soldat fanfaron préférait fuir. Rappelons également que le dramaturge représente dans sa comédie un homme de guerre plutôt qu'un soldat fanfaron. Dans *L'Eugène*, Florimond choisit l'action après avoir découvert la traîtrise de son amante. Contrairement aux autres personnages, le gentilhomme ne remet pas en

[1624] *Néapolitaines*, p. 28, l. 402-403. Gaster désigne en effet une médaille que Dom Dieghos porte à un bonnet.
[1625] Sur le costume particulier du sot, cf. O. A. DULL, *Folie et rhétorique dans la sottie*, p. 191-197. Nous renvoyons également au personnage du badin étudié dans cette présente partie, cf. *supra*, p. 229-245.
[1626] Cf. par exemple, B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 150 : « They may all be exposed as cowards, but instead of being chased off the stage at the end, they are all given a consolation prize of some sort ».

question les paroles de son serviteur. Il n'essaie pas non plus de trouver des raisons qui pourraient excuser le comportement d'Alix. Bien au contraire, la naïveté laisse rapidement place à la colère. Il décide alors de se rendre chez Alix pour récupérer ses biens. Ayant assouvi sa vengeance, Florimond est en quelque sorte « récompensé » dans le dénouement. Il va en effet obtenir la main d'Hélène, sœur de l'abbé Eugène, qu'il avait auparavant tant aimé. Il est alors ravi et oublie rapidement l'affront qu'il a essuyé.

Nous pouvons comparer *Les Néapolitaines* avec cette comédie. À l'acte V, scène 10, Dom Dieghos s'emporte, ayant appris l'amour d'Angélique pour Augustin[1627]. La découverte de la méprise du soldat fanfaron est toujours une épreuve difficile pour lui. Comme Florimond dans *L'Eugène*, il menace de tout détruire sur son passage et espère reprendre les biens qu'il lui avait offerts : « Je luy osteray tout ce que je luy ay donné ! »[1628]. Notons tout de même une différence entre les deux pièces : Dom Dieghos ne va pas avoir le temps de mettre ses menaces à exécution à cause d'un retournement de situation en sa faveur. Après avoir exprimé sa colère et menacé de se venger, Dom Dieghos commence à s'apaiser. Il rencontre Louppes, le messager de son père, qui lui annonce une heureuse nouvelle : son mariage avec celle qu'il a aimé dans le passé. Le gentilhomme espagnol connaît donc lui aussi une fin heureuse. En revanche, il conserve sa naïveté à la fin de la pièce lorsqu'il explique l'attitude d'Angélique. Pour lui, c'est sous la contrainte et pour le bien de sa fille qu'elle s'est jouée de lui : « Et si faut que je te die qu'elle ne se sçauroit garder de m'aimer, et suis seur que ce qu'elle en a fait ç'a esté par force, pour marier madamoiselle Virginie »[1629]. Il n'a donc toujours pas compris que la véritable raison était qu'elle ne l'avait jamais aimé.

Dans *Les Esbahis*, la fin est plus négative pour Panthaleoné. Jacques Grévin poursuit davantage la tradition antique, comme le fait Jean-Antoine de Baïf avec *Le Brave*. Rappelons que Taillebras a été non seulement ridiculisé, mais également déshonoré. Après avoir été battu, ses attributs de soldat lui sont retirés. Quand Humevent lui révèle toute la vérité lors de la dernière scène, le soldat fanfaron commence à déplorer sa situation. Il comprend qu'il a été la dupe : son valet Finet lui a fait croire qu'il était aimé d'une femme plus riche que sa maîtresse actuelle, Emée. Libre, cette dernière se réjouit de rejoindre son amant et de laisser derrière elle un homme qu'elle dénigrait. Malgré ce bilan négatif, le soldat fanfaron pense que justice a été faite : selon lui, ayant commis des forfaits, il mérite son sort malheureux. Même si Panthaleoné

[1627] *Néapolitaines*, p. 85, l. 2533-2538 : « Ha, la traitresse ! La fauce lice ! Elle m'en a bien donné ! Sont-ce les excuses, sont-ce les lettres qu'elle escrivoit ? Sont-ce les caresses qu'elle m'a faictes ce jourd'huy ? Est-ce la douceur dont elle m'a embrassé au departir ? Je voudrois ne l'avoir jamais veue ! ».
[1628] *Ibid.*, p. 85, l. 2561-2562.
[1629] *Ibid.*, p. 87, l. 2633-2636.

dans *Les Esbahis* ne fait pas autant preuve de raison à la fin de la pièce, il connaît lui aussi une fin peu favorable. À l'acte V, scène 4, nous assistons en effet à un retournement de situation : alors que le gentilhomme italien ne cessait de déclamer son amour absolu pour Madalêne, dès qu'il aperçoit Agnès, il se montre possessif en affirmant qu'elle lui « appartient »[1630]. En ce sens, il correspond à l'évolution du soldat fanfaron à cette époque, comme le souligne Charles Mazouer : « les fanfarons du XVI^e^ siècle cessent d'être des naïfs pour devenir des extravagants »[1631]. Panthaleoné est-il davantage un personnage extravagant qu'un naïf ? Il explique plus loin les raisons de son comportement : ayant aidé Agnès lorsqu'elle était désœuvrée, il pense que sa protection se doit d'être récompensée[1632]. Panthaleoné ne semble plus aussi naïf dans cette scène. Nous pouvons ainsi nous demander si les plaintes des scènes précédentes n'étaient pas un jeu, c'est-à-dire un rôle qu'il s'était assigné.

Dans tous les cas, il ne conserve pas cette position de force, étant raillé de nouveau par Julien, qui rejette la faute sur lui : il assure en effet à Gerard que ce n'était pas Josse, mais Panthaleoné qui avait ravi l'honneur de sa fille. Devant faire face à cette nouvelle calomnie, le soldat fanfaron essaie de se défendre au mieux, mais il ne parvient pas à prouver son innocence : « Ha, regardez / Ce que vous faites, attendez, / Je ne sçay que c'est »[1633]. Les autres personnages croient davantage aux paroles du valet qu'à celles du gentilhomme, si bien qu'ils menacent de faire appel à la justice et finissent par le chasser. Comme ses prédécesseurs, Panthaleoné subit donc la colère d'autrui sans chercher à se défendre et se retrouve lésé à la fin de la pièce : ni la main de Madalêne, ni celle d'Agnès et encore moins le respect des autres protagonistes. Le quiproquo n'étant résolu qu'après son départ, Panthaleoné n'obtient aucune excuse de leur part. Nous pouvons ainsi affirmer qu'il est le soldat fanfaron le plus ridiculisé de notre corpus. Sa naïveté et sa rêverie sont telles qu'elles font de lui un personnage naïf à outrance et que l'on ridiculise à souhait.

Peut-on formuler les mêmes conclusions pour Rodomont dans *La Reconnue* ? Même si les autres personnages parlent souvent de lui, il n'en reste pas moins qu'il est le soldat fanfaron le moins actif de notre corpus[1634]. Sa particularité réside également dans le fait que la jeune première semble éprise de lui[1635]. Nous pourrions ainsi nous attendre à une fin heureuse pour

[1630] *Esbahis*, p. 209, v. 2308.
[1631] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 283.
[1632] *Esbahis*, p. 210, v. 2329-2332 : « Je sçay que serez desgousté / De deffendre son droict et croy / Que si vous aviez comme moy / Autant pris de peine pour elle… ». Cf. également, *ibid.*, p. 211, v. 2355-2358 : « Je l'ay nourrie dans Lyon / Desja l'espace de trois ans, / Et puis à grand' peine et despens / Conduicte jusque en ceste ville ».
[1633] *Ibid.*, p. 202, v. 2202-2204.
[1634] Rappelons qu'il n'apparaît qu'une seule sur scène, soit à l'acte V, scène 1.
[1635] Nous évoquons ici le portrait flatteur qu'Anthoinette brosse de lui. Cf. *Reconnue*, p. 56, v. 265-279.

ce personnage. Apparaissant dans l'acte final, Rodomont ne défend pas ses droits et n'intervient pas véritablement dans le mariage d'Anthoinette, désormais fiancée à l'Amoureux. Néanmoins, le dramaturge ne représente pas les réactions du soldat fanfaron, qui disparaît de la scène aussi rapidement qu'il était apparu. Nous apprenons uniquement par l'Amoureux qu'il obtient la main de la nièce du Gentilhomme de Poictou et que ce dernier fera de lui un gendarme[1636]. Alors que Rodomont aurait pu avoir un impact sur l'intrigue, son portrait se cantonne à quelques vantardises. Rémy Belleau a donc moins développé ce type de personnage qui relève peu du registre comique, en comparaison avec les autres soldats fanfarons de notre corpus.

C'est dans la comédie d'Odet de Turnèbe que le portrait du soldat fanfaron est le plus développé[1637]. Comme nous l'avons démontré, le comportement et les discours de Rodomont révèlent les différentes influences pour ce type de personnage. Possédant un ego démesuré, le soldat fanfaron a une vision de la réalité hypertrophiée, ce qui le rend très naïf. Comique à souhait par ses désillusions, il suscite également la sympathie de son auditoire. À la fin de la pièce, le dramaturge lui accorde un rôle important dans l'intrigue : c'est en effet Rodomont qui va révéler au grand jour la relation des jeunes premiers et résoudre ainsi le quiproquo. Face à cette révélation, Girard corrobore ses dires et avoue la vérité à Louyse : c'était bien Basile qui était avec Geneviefve dans sa chambre, et non Eustache ou Alix. La mère de la jeune première doit alors accepter le mariage avec Basile. Ne pouvant obtenir la main de celle qu'il convoitait, Rodomont semble s'accommoder de situation. Il propose même son aide à Louyse : « Pardieu, il espousera vostre fille tout présentement ou je luy plongeray dans le corps mon espée jusques aux gardes ! »[1638]. Le soldat fanfaron conserve donc son caractère impétueux jusqu'à la fin de la pièce, ce qui prête à sourire. C'est d'ailleurs lui qui clôt la comédie et son égocentrisme est encore manifeste lorsqu'il s'adresse aux spectatrices[1639]. Peu lui importe sa défaite dans la conquête de Geneviefve, l'espoir est toujours là. Il vante en effet ses nombreux mérites et invite les femmes à venir le regarder. Il espère ainsi qu'elles succomberont à ses charmes : « Mais, Mesdames, gardez que les esclats qui en voleront ne vous touchent, et que le vent de mon espée, lequel a fait souvent esvanouir les hommes d'armes, ne vous face choir à la renverse toutes

[1636] Cf. *ibid.*, p. 153.
[1637] Cf. par exemple, R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 95 : « C'est Turnèbe qui a fourni du soldat fanfaron le portrait physique et moral le plus détaillé ». Cf. également, *ibid.*, p. 111. Selon Émile Chasles, le succès de ce personnage est tel qu'il va être une source d'inspiration pour d'autres soldats fanfarons. Cf. É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 146 : « Rodomont est l'ancêtre de Jodelet ; il rappelle ses campagnes avec la même morgue et il finit par être bafoué et bâtonné avec la même ignominie ».
[1638] *Contens*, p. 214, l. 421-422.
[1639] *Ibid.*, p. 218, l. 500-504 : « Et là vous pourrez cognoistre avec quelle dexterité je manie un cheval, à courbettes, au galop, à bons, à ruades et luy donne carriere. Et de quelle grace j'emporte une bague, de quelle force je sçay rompre une lance de droit fil jusques à la poignée, branler la pique et manier l'espée ».

plates contre terre »[1640]. N'émettant aucun désir de vengeance, Rodomont inscrit plutôt la pièce dans une franche gaieté. S'agit-il de réminiscences de la fin des pièces farcesques qui prêtaient souvent à rire ? L'hypothèse est recevable avec ce choix de donner le dernier mot au soldat fanfaron qui continue d'être comique, inscrivant ainsi la comédie dans une constante jovialité.

3.3. D'autres personnages qui agissent comme un soldat fanfaron

3.3.1. Le valet

Inhérent à toute intrigue comique, le valet a évolué au fil des siècles. Même si l'une de ses caractéristiques constantes est sa ruse, faisant de lui un adjuvant pour les amoureux, d'autres traits de caractère transparaissent également[1641]. Certains valets peuvent en effet être rapprochés du soldat fanfaron. Dans ce cas, ils vantent leurs mérites en disant être au service de leur maître, tout en leur promettant d'agir en valeureux guerriers. Le passage de la vantardise au dégonflement propre au soldat fanfaron s'applique aussi à ce type de personnage. Dès que son maître est en mauvaise posture, il est possible qu'il préfère l'abandonner et s'enfuir, faisant passer ses propres intérêts avant lui[1642]. Le cas le plus frappant est celui des *Corrivaus* où trois valets, Felix, Felippes et Gillet, se comportent comme un « Rodomont ». Notons que Gillet est le personnage le plus proche du soldat fanfaron. Tout en relevant les autres influences, Barbara C. Bowen souligne ses liens évidents avec les œuvres médiévales : « Et Gillet le poltron, bien que de la race du *Miles*, nous évoque également les parents du *Franc-Archer* » [1643]. Marie Delcourt a un avis plus tranchant en affirmant la parenté avec le Moyen Âge : « Comme Jodelle et Belleau, Jean de La Taille avait certainement lu Plaute et Térence (…) mais le valet Gilet qu'il met en scène dans ses *Corrivaux* ne doit rien à aucun modèle ancien ; au contraire, l'humour de Gilet ressemble à celui du Franc-Archer de Bagnolet »[1644]. Démontrons ainsi

[1640] *Ibid.*, p. 218, l. 504-507.
[1641] Dans notre partie IV, nous nous intéressons par exemple à la cupidité du valet : cf. *infra*, p. 582-586.
[1642] Cf. J.-P. GUTTON, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'ancien régime*, Paris, Aubier Montaigne, 1981 (*Collection historique*), p. 150 : « Les serviteurs sont représentés comme fort couards : ils ont peur du maître et de ses coups, peur des rivaux ou des ennemis du maître. Ils ont peur aussi du surnaturel, des fantômes, du Diable. Serviteurs et servantes de comédie sont encore cupides et vénaux ».
[1643] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 111-112.
[1644] M. DELCOURT, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Liège, Paris, Faculté de philosophie et lettres et Droz, 1934 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, 59), p. 41.

comment les valets des comédies de notre corpus perpétuent la tradition médiévale à travers le prisme du soldat fanfaron.

Comme l'indique le titre, la comédie de Jean de La Taille représente le conflit de deux jeunes premiers pour obtenir la main d'une jeune femme. Ces derniers requièrent l'aide de leurs valets respectifs et vont obtenir différentes réponses de leur part. De son côté, il semblerait qu'Euvertre puisse compter sur Felippes. À l'acte II, scène 1, celui-ci se dit prêt à en venir aux mains pour sauver les intérêts de son maître : « Et bien qu'est-il de faire en cecy ? Voulez vous que nous luy rompions la teste ? »[1645]. Néanmoins, à l'annonce de l'enlèvement de Fleurdelys, Felippes se montre moins serviable. Il ne met plus en avant sa force guerrière et se montre au contraire timoré. Il lui promet alors de le soutenir en cas de besoin, tout en insistant sur le caractère hypothétique de la situation : « Si je puis, je ne vous faudray point au besoing, puis qu'ainsi est »[1646]. Sa dernière réplique confirme d'ailleurs que son dévouement est superficiel : non seulement il ne cherche aucun stratagème, mais il ne cherche pas non plus à aider son maître. Bien au contraire, il pense plutôt à prendre du bon temps[1647]. Après l'assaut, à l'acte III, scène 6, nous comprenons alors que Felippes ne l'a même pas défendu, préférant s'enfuir tout en regardant la scène : « Me voyla echappé, Dieu mercy, de la main de ces meschans sergens du guet : Et puis vous tenez là sans fuir, pour voir s'ils ne vous meneront pas bien & gentiment en prison »[1648]. Felippes est bel et bien un personnage couard et déloyal envers son maître. À l'acte V, scène 4, sa peur est telle qu'il prend la fuite à nouveau, si bien qu'on ne le retrouve plus sur scène[1649]. Il est à rapprocher d'un autre valet, Félix. À l'acte IV, scène 3, ce personnage ne cherche même pas à venir en aide à autrui et quitte lui aussi la scène[1650], au grand dam de son maître qui le cherche en vain[1651].

Lorsque Felippes rencontre Gillet, le valet du rival de son maître, il fait preuve à nouveau de vantardise au sujet de ses mérites guerriers. Il se montre en effet très vindicatif envers lui : « Je ne sçay qui me tient que je ne te »[1652]. Le ridicule du personnage transparaît ici car, même s'il se montre menaçant, il ne finit pas sa phrase. De plus, comme tout soldat fanfaron, il prononce des paroles sans fondement : Felippes reconnaît ensuite Gillet comme son

[1645] *Corrivaus*, p. 82.
[1646] *Ibid.*, p. 84.
[1647] *Ibid.*, p. 85 : « Je me veux, aujourd'huy donner du bon temps, tandis que ce vieux resveur de mon maistre, s'en est allé pourmener hors la ville ».
[1648] *Ibid.*, p. 104.
[1649] *Ibid.*, p. 138 : « Il vaut mieux que je m'en fuye ».
[1650] *Ibid.*, p. 116 : « J'ayme donc mieux m'en aller repaistre quelque part ».
[1651] *Ibid.*, p. 137 : « Mais je ne sçay où est allé ce pendart de mon vallet ».
[1652] *Ibid.*, p. 104.

ami, comprenant qu'il est tout aussi couard que lui[1653]. À la fin de cette scène, alors que Felippes hésite tout de même à intervenir en faveur de son maître[1654], Gillet le persuade de ne rien tenter[1655]. Ce dernier est en effet le valet qui fait le plus preuve de couardise dans la comédie. À l'acte I, scène 4, il tient un discours équivoque à son maître. Il lui promet de lui venir en aide, mais il avoue également à demi-mot sa couardise : « Trop bien cela, Monsieur, laissez m'en faire. Corbieu il n'y a homme plus vaillant que moy. Croyez d'un cas que je ne demoureray pas des derniers : j'entens à fuir, si la bataille me baste mal »[1656]. Nous retrouvons ici les paroles typiques du soldat fanfaron : comme celle du Franc Archier, sa prétendue bravoure est aussitôt remise en question par sa lâcheté. Dans *Les Corrivaus*, si Gillet semble hésiter entre deux postures, son choix est clair à l'acte III, scène 5. Face au combat qui s'engage entre les jeunes premiers, il préfère s'enfuir et ne pas combattre. Il a en effet quitté l'affrontement car les coups étaient trop violents pour lui : « Or y voize qui voudra : de moy, je me sauve pour y retourner autrefois. Corps-bieu je me veux un peu espargner. Recepvoir là des coups de baston, Hen ! & avec des jeunes fols amoureux frappans sans dire gare. Vertubieu ! »[1657]. Préfère-t-il véritablement conserver ses forces pour repartir au combat ? Il s'agit encore d'un mensonge pour sauver les apparences.

En compagnie de la Nourrice, il ne cesse également de fanfaronner, en se vantant notamment d'avoir accompli des exploits extraordinaires lors de l'affrontement : « D'où je viens, vertubieu ? Corbieu je vien d'une belle entreprise. O comme j'en ay abattu, froissé, assommé, & rué par terre ! J'en ay cuidé embrocher un tout vif s'il ne se fust retiré »[1658]. Nous assistons ici à un comique de situation : le récit de Gillet ne correspond pas à ce qu'il s'est réellement passé. Tel un soldat fanfaron, il hypertrophie la réalité en utilisant des images hyperboliques. Cependant, son interlocutrice n'est pas dupe et elle l'accuse de s'être comporté avec lâcheté. Mis devant le fait accompli, le valet est obligé de faire preuve d'honnêteté : « ils s'en sont entrebattus, & moy d'escamper »[1659]. Face aux moqueries de la Nourrice, il justifie ses actes en affirmant qu'une femme n'entend rien à la guerre[1660]. Vexé d'être comparé à un « marmouset », Gillet s'emporte : « Marmouset ! Corps bieu, je te fourreray ceste broche au

[1653] *Ibid.*, p. 105 : « Va, touche là, tu és bon compaignon ».
[1654] *Ibid.*, p. 108 : « Allons donc : mais hélas, nos maistres ? ».
[1655] *Ibid.*, p. 108 : « Allon, allon, qu'on ne nous voye plus ainsi ».
[1656] *Ibid.*, p. 78.
[1657] *Ibid.*, p. 101.
[1658] *Ibid.*, p. 102.
[1659] *Ibid.*, p. 103.
[1660] *Ibid.*, p. 103 : « M'amie tu n'entens point encores que c'est que du camp (…). C'est follie de parler à toy, qui n'entens point comment c'est qu'on fait à la guerre ». Rappelons que Rodomont dans *Les Contens* utilise le même stratagème pour éloigner les doutes d'Eustache.

travers du corps : ne fay que dire : mais ma foy, la chair ne vaut pas l'embrocher »[1661]. Menaçant la jeune femme, Gillet est également pris d'un vertige et se croit sur un champ de bataille : « Où sont, où sont ores les paillars qui ont assailli mon maistre ? Que ne les tiens-je ores icy ? Corps bieu je les. Hó Dieu n'en est-ce pas icy un qui vient ? Me voyla mort. Il me cherche. Où m'enfuiray-je ? Je te prie Thomasse revanche moy »[1662]. Il peut être rapproché ici du Premier Franc-Archer de la farce des *Francs-Archers qui vont à Naples* qui inventait un combat fictif avec un ennemi. Bien évidemment, comme son homologue, tout ce qu'il décrit appartient à l'imaginaire. Avec ces propos délirants et démesurés, Gillet possède davantage les caractéristiques d'un soldat fanfaron que celles d'un valet.

Jean de La Taille n'est pas le seul à représenter des valets qui font preuve d'une fausse bravoure. Dans *La Trésorière*, Boniface, serviteur du Protenotaire, n'est pas un exemple d'héroïsme. Malgré sa promesse d'aider son maître dans son entreprise amoureuse, face au danger, il fait plutôt preuve de couardise. À l'acte IV, scène 5, le Protenotaire se retrouve en mauvaise posture car il vient d'être surpris en compagnie de son amante par le mari et l'autre amant de cette dernière. Boniface enjolive alors la situation en prétextant avoir été courageux. Il s'agit en réalité d'un mensonge car il s'est caché au lieu de soutenir son maître : « Ainsi qu'un homme de courage / J'ay gaigné le grenier au foin : / Les jambes servent au besoin »[1663]. La dénomination « homme de courage » peut donc être ironique. Le valet refuse de le secourir, préférant rester en retrait afin de se protéger : « Je ne me mets en tels hasars, / Je pourrois bien faisant ma monstre / Recevoir quelque malencontre. / Je feray cy la centinelle »[1664]. Giuseppe Di Stefano rappelle que l'expression « faire sa monstre » signifie « passer en revue, faire l'inspection »[1665]. Nous la retrouvons d'ailleurs dans *Les Contens* avec ce même sens : « Autrement je serois en danger de recevoir quelque coup de poing en faisant ma monstre »[1666].

Il est intéressant aussi de comparer ces paroles avec celles que Boniface va prononcer en présence de son maître. À l'acte V, scène 2, après l'avoir retrouvé, le valet ment, n'osant pas avouer qu'il s'est caché par couardise. Il explique alors ce qu'il aurait été capable de faire s'il avait été mis au cœur de l'affrontement :

> Non, non, Monsieur, si j'eusse esté
> Dedans nostre Université,
> Je leur eusse faict à cognoistre
> Que là-dedans je suis le maistre.
> Encore j'ay bonne esperance

[1661] *Ibid.*, p. 103-104.
[1662] *Ibid.*, p. 104.
[1663] *Trésorière*, p. 72, v. 1180-1182.
[1664] *Ibid.*, p. 73, v. 1196-1199.
[1665] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1109.
[1666] *Contens*, p. 80, l. 130-131.

D'en avoir un jour la vengeance.[1667]

Les mensonges se poursuivent lorsqu'il justifie son absence en faisant croire à son maître qu'il a été détenu dans des conditions effroyables[1668]. Autant dire que Boniface ne manque pas d'imagination sur ce qui aurait pu se passer. Il n'avoue jamais à son maître qu'il a fui, préférant donner une image plus glorieuse de lui. Nous pouvons rapprocher ce personnage d'Anthoine dans *Les Esbahis* qui, lui aussi, promet d'être dévoué à son maître. À l'acte V, scène 2, il se tient aux côtés de Josse, son maître, et semble vouloir participer à l'affrontement contre Gerard : « Sus, en bataille, / Sire, cependant que j'iray »[1669]. Anthoine prononce très peu de paroles par la suite, car il préfère s'enfuir, abandonnant ainsi Josse[1670]. Il s'agit de la dernière apparition du valet qui disparaît ensuite de la scène. La peur du danger a donc été plus forte que sa loyauté envers le vieil homme et Anthoine n'a pas pu prouver ses prétendus mérites.

Ce type de valet couard est représenté également dans *Les Contens* avec Nivelet et Antoine. Comme le fait Anthoine dans *Les Esbahis*, Nivelet se plaint de son maître, Rodomont, mais il ne lui avoue jamais ce qu'il pense réellement de lui, craignant les représailles[1671]. Il reformule ainsi ses phrases lorsqu'il s'adresse à son maître, créant un comique de situation[1672]. Ici, nous pouvons rapprocher Nivelet des personnages farcesques, comme le Page dans *Le Gentilhomme et son Page* qui, comme nous l'avons vu, n'ose pas répéter ses phrases initiales. Si Nivelet manque d'honnêteté avec Rodomont, il ne fait pas toujours preuve non plus de loyauté. Dès qu'il voit les trois « sergens » arrêter son maître, il préfère en effet s'enfuir plutôt que de lui venir en aide. En revanche, contrairement au Page dans la farce, il reste au service de Rodomont. Nivelet ressemble alors aux valets des *Corrivaus* qui avaient disparu dès lors que leur maître était envoyé en prison.

Quant à Antoine, le valet de Basile, son attitude est plus ambiguë. Tout au long de la pièce, Antoine fait souvent preuve de ruse, étant un véritable adjuvant pour son maître. Néanmoins, à l'acte III, scène 7, il se comporte comme un lâche. Apercevant Louyse qui rentre

[1667] *Trésorière*, p. 80, v. 1301-1306.
[1668] *Ibid.*, p. 80, v. 1308-1316 : « J'estois detenu / Combatant contre deux souldars. / Par Dieu, c'estoient deux grans pendars / Qui m'eussent arraché la vie / Du corps, si n'eust esté l'envie / Qu'avoy de vaillamment deffendre, / Si bien que je leur ay faict rendre / Tout le courage avec les armes, / Encor' que ce feussent gendarmes ».
[1669] *Esbahis*, p. 199, v. 2149-2150.
[1670] Anthoine n'apparaît plus sur scène et la réplique de Josse, tentant de le rassurer, est un indice de sa désertion. Cf. *ibid.*, p. 199, v. 2160 : « Tien bon, Anthoine, ne fuy pas ! ».
[1671] *Contens*, p. 179, l. 122-124 : « Encores ne faut-il pas qu'il sçache que je me plains. Car s'il estoit adverty, ce seroit faict de moy ».
[1672] *Ibid.*, p. 82, l. 160-163 : « Nivelet : Il ne dit pas tout. C'est qu'il craint de rencontrer quelcun de ses creanciers qui, au sortir de l'eglise, le face mettre en cage. / Rodomont : Qu'est-ce que tu dis ? / Nivelet : Je dis que ce n'est faute de courage qui vous fait faire cela ».

plus tôt que prévu de l'église, le valet ne sait comment réagir[1673]. Comme Nivelet, il craint la prison et hésite à aller sauver Basile, qui se trouve secrètement en compagnie de son amante. Finalement, Antoine se contente d'observer la scène et n'intervient pas[1674]. C'est l'une des seules fois où il fait preuve de couardise puisqu'il se ressaisit ensuite et met tout en œuvre pour faire sortir discrètement Basile de la maison. Les valets des comédies de notre corpus peuvent donc agir tel un soldat fanfaron. Leurs prétendues bonnes intentions peuvent être perturbées par la défense de leurs intérêts personnels. Ressemblant à la fois au soldat fanfaron et au serviteur des œuvres médiévales, ils perpétuent la veine comique. Les dramaturges invitent donc le public à rire de ces personnages, plutôt qu'à les juger pour leur manque de valeur.

3.3.2. Le marchand

Le personnage du marchand peut être rapproché du soldat fanfaron du point de vue de sa vantardise, qui se transforme rapidement en couardise. Même s'il ne met pas en avant ses hauts faits guerriers, il ne cesse de relever son ingéniosité qui, selon lui, le rendrait supérieur. Dans *Les Contens*, Thomas se réjouit d'être parvenu à faire arrêter Rodomont qui lui devait de l'argent[1675]. Le marchand ne fait pourtant pas preuve de ruse car il ne met aucun stratagème en place, en se contentant de le dénoncer aux trois « sergens » de la ville. Lorsqu'il requiert leur intervention, il préfère même assister à l'arrestation du soldat fanfaron en se cachant. Alors que Thomas vantait ses mérites, il apparaît ici comme un personnage couard. La situation est différente dans *Les Esbahis* avec Josse. Même si la pièce ne représente pas en tant que tel son statut social, il n'en reste pas moins que la liste des personnages indique qu'il est un marchand. Certains de ses comportements sont d'ailleurs à rapprocher de ceux du soldat fanfaron, comme l'illustre l'acte V, scène 4, où il désire obtenir vengeance[1676]. À l'acte précédent, son ami Gerard

[1673] *Ibid.*, p. 148, l. 178-182 : « En advertiray-je mon maistre ? Je ne puis entrer en la maison sans estre aperceu d'elle, et moins en sortir. Il y aura tantost beau mesnage quand elle verra mon maistre avec sa fille en bel estat. Je n'y sçaurois que faire ».
[1674] *Ibid.*, p. 149, l. 203-206 : « Nous sommes perdus, car c'est en la salle que mon maistre gouverne sa Geneviefve. Je luy disois bien qu'il montast en haut. Il n'y a plus moyen d'eschaper. Ce sera grand'pitié de la vie qu'elle fera tantost, mais que tout nostre mystere soit descouvert ».
[1675] Voir le monologue de Thomas qui ouvre l'acte III. Cf. *ibid.*, p. 137, l. 1-15. Notons d'ailleurs que le marchand est très lucide sur Rodomont, ayant compris qu'il ne mettrait jamais ses menaces à exécution.
[1676] Dans son étude sur ce personnage, Brian Jeffery relève que Josse est non seulement un vieillard amoureux, mais aussi un soldat fanfaron. Cf. B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 141 : « Thus, Josse in *Les Ebahis* is an "old man in love" ; but in Act V he is given certain "braggart" characteristics which make him something more than the stock character ».

l'avait accusé d'avoir déjà consommé le mariage avec sa fille qui lui était promise. Rappelons que le vieil homme se méprend sur l'identité du ravisseur qui portait les vêtements de Josse. Face à ces accusations, ce dernier comprend que la jeune femme en aime un autre et il ne veut plus l'épouser.

Quant à Gerard, il l'accuse de ne pas tenir parole et d'avoir déshonoré sa fille. Les deux hommes s'emportent donc en affirmant vouloir s'affronter. Josse se vante de ses prouesses guerrières et menace de tuer tout le monde : « Il me souvient de la deffaicte / De Cerisoles, quand je voy / Ce bon harnoys qui est sur moy »[1677]. Non seulement il semble qu'il porte déjà un équipement de soldat, mais il évoque également son expérience sur le champ de bataille. Comme tout soldat fanfaron, il ponctue son discours d'hyperboles en gonflant les chiffres : « Anthoine, va-t'en le sommer / Qu'il aist à me rendre mes bagues / Et s'il ne veult, cent coups de dagues, / Cent coups d'estoc, cent coups de taille / Après sa mort »[1678]. Josse ressemble donc bien à un soldat fanfaron : alors qu'il doit commencer le combat, il ne se montre plus aussi téméraire. Le vieil homme ne parvient pas à mettre à exécution ses menaces et à prouver sa bravoure :

> Tien bon, Anthoine, ne fuy pas !
> Je ne seray qu'à quatre pas
> Plus arrière, pour soustenir,
> De peur qu'il ne face venir
> Quelqu'un pour nous prendre d'assault.[1679]

En feignant de rassurer son valet, Josse tente par la même occasion de se redonner du courage. Il montre cependant une certaine lucidité lorsqu'il clame : « Ha, grands vanteurs, petits faiseurs »[1680]. Cet adage pourrait d'ailleurs s'appliquer à tout personnage qui se comporte comme un soldat fanfaron. La situation est ici comique car Josse souhaite piquer au vif ses ennemis en utilisant ce dicton, alors qu'il lui correspond tout autant. L'ensemble de cette scène a une grande portée comique, comme le souligne Raymond Lebègue : « Grévin a eu, dans les *Esbahis*, l'idée ingénieuse de mettre aux prises deux hommes âgés qui se défient comme des héros d'Homère »[1681]. Les deux anciens amis menacent d'en venir aux mains, malgré leur âge[1682]. Nous comprenons pourtant que ce ne sont que des bravades, puisqu'ils n'y parviendront pas comme ils l'annonçaient. De nombreux types de personnages ont ainsi une vision altérée de la réalité et peuvent être considérés comme naïfs. Ils profèrent des paroles qui ne

[1677] *Esbahis*, p. 198, v. 2137-2139. Cf. également, *ibid.*, p. 199, v. 2151-2154 : « Ne te soucie, je feray / Avecque ceste hallebarde / Un escadron, une avantgarde, / Car j'ay veu que c'est de la guerre ».
[1678] *Ibid.*, p. 199, v. 2145-2149.
[1679] *Ibid.*, p. 199-200, v. 2160-2164.
[1680] *Ibid.*, p. 201, v. 2182.
[1681] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 95.
[1682] *Esbahis*, p. 199-201.

correspondent ni à la réalité, ni à leurs actes futurs. Ce décalage provoque le rire des autres personnages, mais aussi du public qui devine aisément la vérité au sujet de ces vantards.

4. Les amoureux trompés par un amour illusoire

4.1. La naïveté des jeunes amoureux

Si le théâtre antique représentait peu sur scène les jeunes premiers, surtout les personnages féminins, ces derniers commencent à être réintroduits dès le Moyen Âge. Deux fabliaux sont intéressants en ce sens car la naïveté d'une jeune fille y est étudiée à des fins comiques. Le narrateur insiste à chaque fois sur la candeur de ce personnage à l'égard des plaisirs de l'amour. Même si elle se montre parfois réticente au début, l'ingénue se réjouit finalement d'en avoir appris un peu plus à ce sujet. Dans ce cas, elle fait la rencontre d'un jeune homme plus expérimenté qui, profitant de sa naïveté, s'érige toujours en précepteur. Selon Philippe Ménard, il s'agit d'un des ressorts comiques des fabliaux : « Pour nos conteurs c'est là un point de départ qui permet de piquants renversements de situation : la naïve ou la prude accepte toutes les privautés qu'un gaillard se permet avec elle »[1683]. Le fabliau *L'Esquiriel* met par exemple en avant les conséquences de l'éducation prude d'une jeune fille[1684]. Celle-ci ne sait même pas comment se nomme le membre viril et, piquée par sa curiosité, ne cesse de le demander à sa mère[1685]. Un jeune homme, Robin, arrive alors et, ayant tout entendu, espère profiter de sa naïveté excessive. Il lui fait croire que le sexe masculin est un « escuirol »[1686], c'est-à-dire un écureuil, composé de deux œufs qu'il a pondus. Son interlocutrice s'enquiert alors de savoir comment cet animal peut être nourri. Selon Robin, des noix suffiraient à le contenter. La jeune femme est donc déçue : elle ne peut pas lui en offrir car elle les a déjà toutes mangées. Se montrant rusé, Robin a réponse à tout : que la jeune femme se rassure et se laisse faire, l'écureuil ira chercher lui-même les noix dans son ventre en passant par les organes sexuels. Le narrateur raconte ainsi à quel point la jeune femme est ingénue et comment elle va être initiée aux joies de l'amour.

La même situation comique est mise en scène dans *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*[1687]. Il est raconté comment une jeune femme, fille d'un baron, s'offusque lorsqu'on parle de sexualité, à tel point qu'elle s'évanouit dès lors qu'elle entend le mot « foutre ». Ayant eu connaissance de ce fait peu commun, un jeune homme se rend chez le baron et feint de s'évanouir, dès que le mot « foutre » est prononcé. Ravie de rencontrer quelqu'un qui ressent

[1683] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 22.
[1684] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *L'Esquiriel*, p. 44-49.
[1685] *Ibid.*, p. 45.
[1686] *Ibid.*, p. 46, v. 79.
[1687] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 4, *La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre*, I, p. 80-83.

les mêmes choses qu'elle, la jeune femme veut le prendre pour mari. Son éducation très prude la pousse d'ailleurs à poser de nombreuses questions pendant sa nuit de noces. Elle s'enquiert notamment du nom de certaines parties du corps, après avoir posé par exemple sa « main droit sor le pis »[1688]. Son mari tente de trouver des mots qui pourront transcrire de manière imagée les parties sexuelles : alors qu'il est question d'un « vit si fier »[1689], celui-ci devient un « poulains »[1690], tandis que les « grandes coilles velues »[1691] se transforment en « li sas a l'avaine »[1692]. La jeune mariée est tellement ravie d'apprendre ce nouveau vocabulaire qu'elle pose désormais des questions sur son propre corps. Il est donc question des « fruis »[1693], d'un « praiaus »[1694] et d'une « fontenele »[1695]. Même si la jeune femme est en quelque sorte moins ingénue dans le domaine de l'amour, il n'en reste pas moins qu'elle est très naïve car elle croit aveuglément son mari. Elle n'est d'ailleurs pas choquée que certains éléments propres à la vie courante, et notamment à la nature, servent à nommer les organes sexuels. Grâce à cette naïveté excessive, le jeune homme parvient à obtenir ce qu'il désire en initiant sa femme aux plaisirs sexuels.

Le traitement de ce personnage est-il le même dans les comédies de notre corpus ? Le côté ingénu de Geneviefve dans *Les Contens* en matière d'amour est sous-entendu par Françoise : « Vous estes une amoureuse peu hardie. Vous n'avez pas encores monté sur l'ours »[1696]. Rappelons que l'entremetteuse tente de pousser la jeune femme dans ses retranchements en la piquant au vif. Son objectif est de la convaincre de s'entretenir avec Basile et elle espère que Geneviefve lui démontrera qu'elle est une « amoureuse hardie ». La jeune première émet de nombreux doutes car elle craint pour son honneur. Cependant, elle finit par se laisser convaincre et nous pouvons nous demander si elle reste naïve quant aux intentions de Basile ou si elle croit fermement aux dires de l'entremetteuse. Outre les allusions aux ébats amoureux entre les deux amants, étudiés dans notre précédent chapitre, peu de développements sont présents dans l'ensemble de la pièce. Néanmoins, les comédies humanistes perpétuent la tradition médiévale dans la représentation de jeunes filles qui font preuve d'une grande naïveté face à un amant téméraire[1697].

[1688] *Ibid.*, p. 81, v. 49.
[1689] *Ibid.*, p. 81, v. 54.
[1690] *Ibid.*, p. 81, v. 61.
[1691] *Ibid.*, p. 81, v. 64.
[1692] *Ibid.*, p. 81, v. 66.
[1693] *Ibid.*, p. 82, v. 74.
[1694] *Ibid.*, p. 82, v. 80.
[1695] *Ibid.*, p. 82, v. 84.
[1696] *Contens*, p. 98, l. 449-450.
[1697] Nous nous appuyons ici sur les propos de Georges Forestier qui considère que la « naïveté » et l' « inexpérience » sont des caractéristiques propres à ce type de personnage. Cf. G. FORESTIER, « Situation du

Le fabliau de *La Pucele qui voloit voler* raconte par exemple comment une jeune ingénue a été dupée à plusieurs reprises par un clerc, épris d'elle[1698]. Le narrateur explique tout d'abord que l'héroïne avait de nombreux prétendants mais qu'elle était davantage intéressée par le fait d'apprendre à voler. Un religieux lui propose alors de se retirer avec elle dans une chambre : il ne cesse de l'embrasser, prétextant que les baisers finiront par former un bec[1699]. Il explique également qu'un autre élément est nécessaire pour voler : avoir une queue. Cette fois-ci, ce sont des relations sexuelles qui permettraient la création de ce deuxième élément[1700]. Lorsqu'elle se montre impatiente de voler, il rétorque qu'il lui faudra au moins un an pour avoir une queue. L'héroïne est donc contrainte d'accepter et reste en sa compagnie toute une année, si bien qu'elle finit par tomber enceinte[1701]. Elle comprend alors qu'elle a été dupée puisqu'elle ne peut toujours pas voler. En lui faisant croire qu'elle obtiendrait ce qu'elle désirait tant, le clerc a réussi à assouvir son désir, sans donner aucune preuve d'engagement pour autant.

Même si l'acte sexuel en lui-même y est moins développé, la farce de *L'Official* montre aussi comment une jeune femme a été dupée par un homme[1702]. La pièce s'ouvre sur la colère d'une mère qui vient d'apprendre que sa fille a été déshonorée. Elle l'accuse de s'être montrée naïve avec celui dont elle était éprise : « A ! Marion, pas vous n'avés / L'esprit encor assés propice / Pour vous garder de la malice / De tel deable »[1703]. Même si la jeune fille se range à son avis, elle rappelle que son prétendant lui avait fait une promesse de mariage. Selon elle, malgré son accord, le jeune homme n'a pas pu attendre l'officialisation de leur union et a préféré consommer le mariage avant l'heure :

> Quant à sa chambre m'encloyst
> Et qu'il disoyt : « Ma Marion,
> Très bien ensemble nous serion.
> Voulés-vous pas estre ma femme ? »
> Quant luy respondis, sur mon ame,
> Que j'en estoys très bien contente,
> Lo[r]s y fist tout à son entente :
> Car ainsy vous me l'aviés dict.[1704]

personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI[e] siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 46/1, 1984, p. 7-19, ici p. 14 : « toutes font preuve d'honnêteté, de soumission, ainsi que de désir et de peur de l'homme tout à la fois, de naïveté et d'inexpérience. Telles sont du moins les caractéristiques qu'elles présentent elles-mêmes lorsqu'elles sont sur scène ».

[1698] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Pucelle qui voloit voler*, p. 168-170.

[1699] *Ibid.*, p. 169, v. 37-40 : « Li clers en un lit la cocha : / Plus de trente fois la besa. / Ele demande que c'estoit ; / Il dit que lou bec li faisoit ».

[1700] *Ibid.*, p. 169, v. 48-52 : « Il li enbat jusqu'as coillons / Lo vit el con, sanz contredit. / Et la damoisele li dit / Et demande comment ce vet : / Il dit que sa coe li fet ».

[1701] *Ibid.*, p. 170, v. 83-84 : « Tant l'empainst et tant i hurta / Que la damoisele engroissa ».

[1702] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *L'Official*, p. 91-128.

[1703] *Ibid.*, p. 92, v. 16-19.

[1704] *Ibid.*, p. 94, v. 30-37.

Il n'est pas rare que les jeunes filles croient naïvement en la promesse de mariage de leur bien-aimé et acceptent d'avoir des relations sexuelles hors mariage.

La situation de cette farce rappelle d'ailleurs celle du *Sermon joyeux d'un fiancé qui emprunte un pain sur la fournee, a rabattre sur le temps advenir*[1705]. L'ensemble du titre est très révélateur car il est question d'un jeune homme qui prend « un pain sur la fournée », c'est-à-dire qu'il désire connaître charnellement son amoureuse avant le mariage[1706]. Le sermonneur y raconte comment le jeune homme a été surpris par sa belle-mère. À la différence de la mère dans *L'Official*, elle refuse désormais le mariage entre les deux jeunes gens. Malgré cette annonce, le jeune homme fait preuve encore d'assurance en proposant à sa bien-aimée de retenter l'expérience. Selon lui, s'ils accomplissent à nouveau l'acte charnel, mais en changeant cette fois-ci de position, ils pourront « deffayre » ce qui a été fait la fois précédente[1707]. Ces paroles suffisent à convaincre la jeune femme, sans doute persuadée de leur fondement. Le sermonneur conclut donc son troisième récit sur l'accord du personnage féminin. C'est dans un dernier récit qu'il décide de continuer cette histoire : le galant ne l'épouse finalement pas, lui préférant une autre femme. Lors de sa nuit de noces, à sa demande, il doit expliquer à sa jeune épouse comment il avait séduit sa première fiancée. La jeune femme ne peut s'empêcher alors de lui répondre qu'elle a déjà connu charnellement un homme qui était capable d'accomplir l'acte « plus de cent foys »[1708]. Son mari cesse donc d'être vantard et comprend qu'il a été trompé à son tour, étant donné que sa nouvelle fiancée n'était pas vierge. S'il était parvenu à duper sa première fiancée, il est victime lui aussi de sa naïveté. Les jeunes amoureux finissent donc toujours par être dupés d'une certaine manière en amour.

Telle est la leçon qu'illustre la huitième nouvelle des *Cent Nouvelles nouvelles*[1709]. Le narrateur raconte ici comment un homme profite de la crédulité d'une jeune femme pour obtenir une nuit d'amour avec elle. Celle-ci tombe enceinte et le jeune homme lui promet de revenir pour assumer ses nouvelles fonctions. La jeune femme comprend rapidement qu'il s'agit d'un mensonge car le père de son futur enfant ne revient jamais. Après avoir annoncé la nouvelle à sa mère, elle doit faire face à sa colère : celle-ci exige que sa fille parte à la recherche de cet homme et qu'elle trouve une issue à son déshonneur. Si la mère de *L'Official* comptait défendre

[1705] *Recueil de sermons joyeux*, *Sermon joyeux d'un fiancé qui emprunte un pain sur la fournee a rabattre sur le temps advenir*, p. 246-254.
[1706] Rappelons que nous avons étudié l'expression « prendre un pain sur la fournée » dans notre précédente partie consacrée aux plaisirs de l'amour. Cf. *supra*, p. 189.
[1707] *Ibid.*, p. 250, v. 76-80 : « Baisez moy [donc] de bon couraige ! / L'autre jour vous fustes dessoubz : / A present vous serez dessus, / Affin que par fait contraire / Nous puissions tous deux deffayre ! ».
[1708] *Ibid.*, p. 252, v. 115.
[1709] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, VIII, p. 68-72.

sa fille et faire appel à la justice pour obtenir réparation, la mère dans cette nouvelle ne se montre pas aussi compatissante. La jeune femme enceinte s'exécute et finit par trouver son ancien amant. Ce dernier est sur le point de se marier avec une autre femme et lui propose de l'attendre. La jeune mariée, ayant assisté à la scène, lui pose de nombreuses questions à ce sujet lors de leur nuit de noces. Il lui avoue alors toute la vérité et son interlocutrice lui révèle qu'elle a eu également un passé licencieux. Outré, il décide de fuir ses responsabilités et de retrouver sa première amante. Le personnage masculin est donc à nouveau ridiculisé et naïf, alors même qu'il pensait être plus rusé que les autres. Quant à la femme, si la jeune mariée apparaît rusée, celle qui a été dupée en premier est au contraire à chaque fois victime de sa naïveté. Pensant à tort que son amant tiendra sa promesse de mariage, elle finit par être enceinte et doit en subir les conséquences.

Il est intéressant de voir que ce type de personnage est repris dans *Les Corrivaus* avec Restitue. Apparaissant dès la scène d'exposition, elle fait part de son tourment : elle souhaite confier à la Nourrice un secret qu'elle ne peut garder plus longtemps. Elle se plaint en effet des agissements de Filadelfe, dont elle est éprise : alors qu'il lui avait promis un avenir ensemble, il s'est finalement rétracté, aimant une autre femme. Le problème est que cette relation secrète n'est pas sans conséquence car Restitue est enceinte. La Nourrice lui demande alors s'il a été question de mariage. Embarrassée, la jeune première avoue à demi-mot ne pas avoir posé cette question à l'intéressé : « Euda non : il ne m'est point souvenu de luy en tenir aucun propos »[1710]. Même si Filadelfe lui avait promis son amour, il n'avait nullement parlé de mariage. La comédie s'ouvre ainsi sur la naïveté de Restitue qui, aveuglée par son amour pour Filadelfe, a compromis son honneur sans demander clairement un acte d'engagement. Selon Charles Mazouer, elle incarne le type de la « fille simple, trompée par un fiancé indélicat »[1711].

Ressemble-t-elle pour autant trait pour trait aux jeunes filles des textes médiévaux ? Tout d'abord, Restitue tente de cacher sa grossesse à sa mère, comme l'avait fait la jeune femme des *Cent Nouvelles nouvelles*. Le secret finit par être révélé comme dans les textes médiévaux et Jacqueline agit de la même manière que la mère de *L'Official* en réclamant justice. Elle souhaite en effet que Restitue ne soit pas pleinement déshonorée en épousant le père de son futur enfant. Même si une relation sexuelle est présente dans *Les Corrivaus*, il n'en reste pas moins qu'elle n'est nullement décrite comme dans les œuvres médiévales. La comédie humaniste commence avec la révélation de la grossesse de Restitue à la Nourrice. La jeune première est également moins naïve car, contrairement aux jeunes femmes du *Sermon joyeux*

[1710] *Corrivaus*, p. 65.
[1711] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 73.

d'un fiancé et de *La Pucele qui voloit voler*, elle n'accomplit qu'une seule fois l'acte sexuel. Restitue n'apparaît d'ailleurs jamais sur scène en présence de Filadelfe et elle semble lucide dès le début de la pièce sur la situation : « N'as-tu pas encores sçeu qu'il a esté si ingrat envers moy, que de m'avoir laissee là, & qu'il a rangé du tout son amitié à la fille de ce Picard nostre voisin ? »[1712]. Enfin, même si nous n'assistons pas au procédé du « trompeur trompé » en tant que tel à la fin de la comédie, Filadelfe connaît un certain retournement de situation. Alors qu'il avait abandonné Restitue pour épouser Fleurdelys, il découvre que cette dernière n'est autre que sa sœur. Il doit donc se résigner à la décision de son père et se marier avec Restitue. Néanmoins, contrairement aux personnages masculins des textes médiévaux, comme Colin dans *L'Official*, Filadelfe semble accepter cette nouvelle avec joie. Jean de La Taille a donc perpétué le personnage de la jeune fille naïve, trompée par un amoureux trop pressé, mais il a atténué ce trait de caractère en insistant moins sur l'acte sexuel des deux amants.

Si les jeunes femmes peuvent être représentées comme naïves dans les œuvres médiévales et humanistes, il en est de même pour leurs homologues masculins. Selon Charles Mazouer, ces derniers sont davantage sujets à la tromperie féminine :

> L'être, investi par l'amour qu'il porte à une femme, en vient à se construire un univers amoureux, à partir du sentiment qu'il ressent, qui ne correspond plus à la réalité, qui est en décalage par rapport à elle. Singulièrement, la femme aimée n'est plus jugée selon la réalité, mais souvent idéalisée selon le sentiment qu'on lui porte. Nous sommes par là au centre des comportements de naïveté, quand l'esprit critique cesse de jouer son rôle, et que le naïf se satisfait plutôt d'un univers rêvé, qui ne correspond plus au réel. Dans tous ces cas, c'est la femme qui dupe les naïfs, situation plus traditionnelle dans notre théâtre comique ![1713]

Nous pouvons même préciser qu'il s'agit souvent d'une femme mariée qui, profitant de l'amour que lui porte un jeune homme, soutire de nombreuses richesses[1714]. Un rapprochement entre la farce des *Trois Amoureux de la croix*[1715] et *La Trésorière* de Grévin est ici possible. Comme le titre l'indique, le texte médiéval met en scène « trois amoureux », soit Martin, Guillaume et Gaultier, qui courtisent tour à tour une jeune femme. Sensibles à ses charmes, ils la complimentent sur sa beauté et espèrent avoir un entretien intime avec elle. Alors qu'ils font face à son refus, chacun décide de lui offrir de l'argent. L'attitude de la dame change car elle leur propose un rendez-vous le soir même au cimetière, tout en leur assignant un déguisement particulier. Le lecteur avisé comprend aisément son subterfuge : méconnaissables à cause du costume, les trois hommes se font peur mutuellement. Ne voyant jamais l'objet de leur désir

[1712] *Corrivaus*, p. 66.
[1713] Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, p. 252.
[1714] La cupidité de la femme mariée est un trait constant que l'on retrouve dans les œuvres médiévales et au sein des comédies de notre corpus. Nous étudions plus particulièrement cet aspect dans notre partie IV : cf. *infra*, p. 533-543.
[1715] *Le Recueil de Florence*, *Les Trois Amoureux de la Croix*, p. 137-150.

arriver, ils prennent conscience à leur tour qu'ils ont été dupés. Néanmoins, ils préfèrent ne pas donner de suite à ce piège.

Ce type de situation se retrouve dans *La Trésorière* avec Loys. Épris de Constante, le gentilhomme est lui aussi victime de son amour. Précisons d'ailleurs qu'il est le personnage le plus naïf à ce sujet[1716] : la jeune femme feint de partager ses sentiments et en profite pour lui soutirer de nombreux biens qu'elle s'empresse d'offrir à son autre amant. Loys tombe dans le piège en se montrant très généreux avec elle, même si elle ne cesse de repousser leurs entretiens : « Delivre-luy cinquante escus / Pour en acheter une, ou plus / S'il est mestier ; la recompense / Que je pretends vault la despence »[1717].

Même si des ressemblances transparaissent, le portrait de Loys est plus complexe que celui des « trois amoureux » dans la farce. Le jeune homme n'est pas toujours présenté comme naïf car il est capable d'être lucide dans certaines situations. À l'acte III, il déclame en effet un discours réaliste sur les misères de son temps dont la vénalité est la principale cause[1718]. De plus, il fait preuve de clairvoyance au sujet des agissements du Trésorier en comprenant notamment qu'il cherche à duper autrui pour s'enrichir[1719]. Néanmoins, Loys n'est pas capable d'être aussi lucide quand il s'agit de son amante. Il ressemble donc aux maris trompés qui, malgré leur habileté dans le monde des affaires, ne perçoivent pas l'infidélité de leur femme. Richard, le valet de Loys, s'étonne d'ailleurs de la naïveté de son maître, malgré sa connaissance du monde : « Je pensoy qu'il fust plus ruzé, / Veu qu'il a tant hanté les armes, / Les courtizans et les gensdarmes »[1720]. L'aveuglement de Loys provient donc principalement de l'amour qu'il porte à Constante. Sa passion est telle qu'il refuse de croire en les paroles de Richard, qui tente en vain de lui révéler la vérité au sujet de son amante : « Qui eust pensé que ma Constante / M'eut voulu faillir en amour, / Et me faire un si lache

[1716] Dès le début de la pièce, d'autres personnages, comme son valet, Richard, ne sont pas dupes quant aux réelles intentions de Constante. Cf. par exemple, *Trésorière*, p. 13-15. À l'acte II, scène 2, Boniface, le valet du Protenotaire, souligne également la perfidie de la jeune femme. Cf. *ibid.*, p. 32, v. 432-435 : « J'enten bien tout, elle' a commis / Quelque petite portion / De l'amoureuse affection / Sur la bource d'un amoureux ». Ces révélations créent un comique de situation puisqu'elles sont placées en parallèle avec les scènes où Loys démontre, dans un discours courtois, tout son amour pour Constante.

[1717] *Ibid.*, p. 47, v. 687-690.

[1718] Ce discours détone d'ailleurs avec le comique de la pièce. Nous lui consacrons une étude plus approfondie dans notre partie IV en le rapprochant notamment des sotties du Moyen Âge qui dénonçaient également la corruption : cf. *infra*, p. 571-574.

[1719] *Trésorière*, p. 46, v. 678-679 : « Pardieu, il a pauvre credit / A ce presteur ».

[1720] *Ibid.*, p. 14, v. 136-138. À l'acte III, scène 2, Richard montre également que, malgré le passé glorieux de son maître dans les armes, celui-ci est vaincu par l'amour pour une femme. Cf. *ibid.*, p. 47, v. 692-696 : « Les escadrons et les combas / N'eurent oncque si grand' puissance / Que Monsieur n'y fait resistance, / Et maintenant une beauté / Triomphe de sa liberté ».

tour ? / Encore ne le puis-je croire »[1721]. Il l'exhorte à lui donner davantage de preuves[1722] et finit par le croire.

Si, dans *Les Corrivaus*, après avoir été dupée, Restitue obtient finalement ce qu'elle désirait, la situation est très différente dans *La Trésorière*. Les actions de Loys vont aussi plus loin que celles des « trois amoureux » de la farce éponyme qui étaient restés dans l'expectative. À l'acte IV, scène 1, passant de la naïveté à la lucidité, Loys décide de se venger[1723]. Il n'est donc plus question de discours courtois, ni de tourment amoureux ; sauver son honneur devient une priorité :

> Non, non, je n'ay que faire d'elle ;
> Elle pense donc que je prise
> Davantage sa marchandise
> Que mon honneur. Je ne suis plus
> De ceux qui donnent des escuz
> Pour m'entretenir en sa grace :
> Je suis d'une trop noble race.[1724]

Le jeune homme met d'ailleurs ses menaces à exécution car, dans l'acte final, il désire obtenir justice en récupérant tout son argent. Par rapport à la farce des *Trois Amoureux de la croix*, mais également aux *Corrivaus* avec Restitue, Jacques Grévin a davantage développé le portrait du jeune amoureux en ne le cantonnant pas au rôle de naïf.

Le comportement d'Eustache dans *Les Contens* interroge aussi la notion même de naïveté. Odet de Turnèbe a ajouté d'autres traits à ce type de personnage, le rendant plus complexe, mais d'une autre manière que Grévin. Sa promise, Geneviefve, est d'ailleurs l'un des personnages qui ne cesse de relever la naïveté d'Eustache. Selon elle, le jeune homme manque de lucidité, ne se rendant pas compte qu'elle en aime un autre[1725]. Néanmoins, Geneviefve se méprend au sujet d'Eustache. À l'acte II, scène 1, le jeune homme révèle en effet à son père qu'il a démasqué les deux amants et que la jeune femme feint de l'aimer[1726]. Il n'est donc pas aussi dupe qu'elle le pensait car il a bien compris que son cœur appartenait déjà à Basile[1727]. En utilisant le lexique de la clairvoyance, Eustache prouve qu'il est l'un des premiers

[1721] *Ibid.*, p. 63, v. 996-999. Cf. également, *ibid.*, p. 64, v. 1005-1008 : « Tout cela n'est que courtoisie, / Je ne pren point de fantasie / Pour un baiser, car maintenant / Cela se fait honnestement ».
[1722] *Ibid.*, p. 64, v. 1017-1019 : « Encore ne le croy-je point. / Raconte-moy de poinct en poinct / Comment le tout s'est demené ».
[1723] *Ibid.*, p. 65, v. 1033-1034 : « Mais je veux monstrer combien peult / Mon ire depuis qu'ell' s'esmeut ».
[1724] *Ibid.*, p. 68, v. 1084-1090.
[1725] *Contens*, p. 78, l. 93-96 : « Celuy qui parla à moy n'estoit autre que le Seigneur Basile, lequel s'estoit vestu des accoutrements d'Eustache, qui ne s'est jamais aperceu de l'affection mutuelle que Basile me porte ».
[1726] *Ibid.*, p. 105, l. 39 : « Geneviefve avoit par cy-devant fait semblant de m'aymer ».
[1727] *Ibid.*, p. 105, l. 53-59 : « Ce fust lors que je cognu clairement l'affection mutuele qu'ils se portoient, tant aux façons de faire de Geneviefve que à leurs propos, lesquels j'entendois parfois, m'estant assis tout exprès d'eux. Et cependant, que je faisois semblant de deviser avec sa cousine, j'avois, comme l'on dit, une oreille aux champs et

à avoir compris les vrais sentiments des personnages[1728]. Il n'est donc pas la dupe du jeu des deux amants.

S'il est capable de faire preuve de lucidité sur les sentiments de Geneviefve, il va tout de même être victime de sa naïveté avec Françoise, l'entremetteuse. Désirant venir en aide aux deux amants, elle espère en effet que sa rencontre avec le jeune homme le poussera à ne plus vouloir épouser Geneviefve[1729]. De son côté, Eustache compte d'emblée soutirer des informations au sujet de Basile à son interlocutrice[1730]. Il lui est difficile pourtant de faire face à l'ingéniosité de l'entremetteuse, qui retourne la situation en sa faveur. Suscitant son intérêt avec la promesse de révéler une donnée importante sur Geneviefve, Françoise parvient à le manipuler. Eustache affirme qu'il place toute sa confiance en elle : « je croiray plustost vostre bouche que mes yeux »[1731]. Lorsqu'elle évoque la déformation physique que la jeune femme cacherait en vain, le jeune premier la croit aussitôt. Sa naïveté est telle qu'il tente de corroborer les dires de l'entremetteuse, alors même qu'il n'en avait jamais eu connaissance : « Je ne m'estonne plus de ce que Geneviefve n'ouvroit jamais son collet par devant comme font les autres filles, ny de ce que je la voyois parfois si triste et si descontenancée. C'estoit sans doute le mal qu'elle sentoit qui causoit tout cela »[1732]. Les paroles naïves d'Eustache détonnent avec celles qu'il tient à son père quelques scènes plus tard, révélant l'amour des deux amants. Françoise ne doute nullement de la crédulité du jeune homme, notamment lorsqu'elle raconte à Basile comment elle l'a dupé[1733].

L'entremetteuse a-t-elle raison de penser que le jeune homme est autant naïf ? Il est vrai qu'Eustache accepte aussi de prêter ses habits plusieurs fois à Basile et Rodomont, ses rivaux, sans leur en demander pour autant la raison. Même si le jeune premier comprend que ce prêt d'habit a permis à Basile d'usurper son identité, il n'avait pas pris conscience au début que cet élan de générosité le desservirait aussi. En revanche, Eustache ne tient pas seulement le rôle de

---

l'autre à la ville. Ils furent plus d'une bonne demie-heure en discours et menus devis, et m'asseure qu'il ne leur ennuioyt pas ».

[1728] Au sein des répliques d'Eustache, il est possible de relever de nombreux termes qui révèlent sa lucidité. Cf. *ibid.*, p. 105, l. 36-42 : « Sçachez donques que hier au soir, comme nous estions allez en masque, Basile et moy, au logis de Madame Louyse, **je m'aperceu** de ce dont je ne m'estois douté auparavant, et **vis clairement** que si Geneviefve avoit par cy-devant fait semblant de m'aymer, ce n'avoit esté que pour complaire à sa mere, laquelle **à la verité** voudroit bien que je fusse son gendre. Mais **j'ai cognu** que Basile estoit mieux aux bonnes graces de la fille que moy ».

[1729] Il s'agit ici de l'un des coups de maître de l'entremetteuse avec tout le déploiement de sa stratégie argumentative. Dans notre partie III, nous analysons à nouveau cette scène en nous plaçant du point de vue de Françoise afin de révéler toute sa ruse : cf. *infra*, p. 351-353.

[1730] *Contens*, p. 113, l. 171: « Que n'employez-vous le Seigneur Basile, vostre voisin ? ».

[1731] *Ibid.*, p. 116, l. 231-232.

[1732] *Ibid.*, p. 120, l. 315-319.

[1733] *Ibid.*, p. 136, l. 570 : « Asseurez-vous qu'il l'estime vraye comme Evangile ».

naïf tout au long de la pièce. Après avoir abandonné la quête du cœur de Geneviefve, il se montre entreprenant en prenant du bon temps avec Alix. Si Loys, dans *La Trésorière*, passait de la naïveté à la vengeance, Eustache, quant à lui, passe davantage de la naïveté à la quête du plaisir. Odet de Turnèbe a donc développé d'autres pans de la personnalité du rival naïf, permettant ainsi de lui apporter une plus grande complexité psychologique.

Les jeunes premiers sont donc victimes de leur naïveté dans les comédies de notre corpus. Même si la donnée sexuelle est moins développée que dans les textes médiévaux, il n'en reste pas moins que les réactions de ce type de personnage sont sources de comiques. Toujours en décalage avec la réalité, il doit faire face aux conséquences des actions résultant de sa crédulité. Même si nous assistons souvent à des scènes où le jeune premier doit justifier ses actes auprès des figures parentales qui font autorité, la situation peut devenir encore plus comique lorsque ces dernières sont victimes à leur tour de leur naïveté.

4.2. La vision altérée des parents sur leurs enfants

Au sein de leurs comédies, les dramaturges du XVI^e^ siècle ont remis au goût du jour les personnages des parents, héritiers de l'Antiquité, ainsi que de l'Italie et de l'Espagne. Ce type de personnage était peu représenté dans les fabliaux et les farces du Moyen Âge, qui portaient davantage leur intérêt sur le célèbre triangle amoureux. Les textes médiévaux ne mettent pas l'accent sur les tractations des parents pour décider de l'avenir de leur enfant, comme c'est le cas dans les comédies humanistes. Il n'en reste pas moins que quelques personnages issus des fabliaux et des farces sont intéressants pour notre étude et peuvent être comparés à ceux présents au sein de notre corpus. Plusieurs pièces mettent en scène la figure parentale à la fois avec des personnages féminins et masculins[1734] et nous pouvons les séparer en deux groupes.

Le premier groupe peut recouvrir les parents qui, dès le début de la pièce, sont naïfs au sujet de la conduite de leur enfant. Il est possible par exemple d'effectuer un parallèle entre la pièce d'Odet de Turnèbe et celle de Jean de La Taille. Les deux comédies représentent en effet une mère, soit Louyse pour *Les Contens* et Jacqueline pour *Les Corrivaus*, victimes toutes deux de leur naïveté à la fois au sujet de leur fille, mais aussi de la fougue du jeune premier. Après avoir découvert le déshonneur de leur famille, elles s'emportent contre le représentant paternel

[1734] Les pères sont souvent désignés comme des « bourgeois », des « vieillards » et des « marchands ». Les dramaturges visent donc à chaque fois une certaine catégorie sociale.

du ravisseur, Girard et Bénard, afin d'obtenir réparation. Ces derniers sont eux aussi naïfs car ils sont surpris à leur tour du comportement de leur fils respectif. La crédulité paternelle est également mise en scène dans *Les Escoliers* et *Les Esbahis* où Marin et Gerard sont tous deux victimes de la ruse du jeune premier, qui, déguisé, parvient à ravir l'honneur de leur fille.

A contrario, d'autres parents dans notre corpus ne se laissent pas duper par leur enfant et prennent soin de les surveiller de près. Ces parents forment un deuxième groupe car ils ne sont pas naïfs d'entrée de jeu. C'est le cas de Sire Ambroise dans *Les Néapolitaines*, de la Voisine dans *La Reconnue*, ainsi que de Maclou dans *Les Escoliers* qui ont connaissance des amours de leur fils. Ces personnages mettent alors tout en œuvre pour les détourner de leur quête amoureuse, préférant qu'ils se consacrent à leurs obligations professionnelles. Ils font donc preuve d'autorité, quitte à leur poser un ultimatum pour les remettre sur le droit chemin. Malgré leurs différentes tentatives, ils échouent à chaque fois face à la détermination des jeunes premiers. Naïfs à leur manière, ils pensent à tort que leur fils va finir par leur obéir, alors que ce dernier s'élève contre leur autorité et agit comme il le souhaite. Les parents des comédies de notre corpus finissent donc toujours par être victimes de leur naïveté et doivent finalement consentir au mariage tant désiré de leur enfant.

Les situations dans lesquelles ces personnages sont mis en scène sont comiques. Pour les parents du premier groupe, c'est l'étude de leurs discours qui est la plus intéressante : aimant sincèrement leurs enfants, ils ne tarissent pas d'éloges à leur sujet et sont persuadés de bien les connaître. Lorsqu'ils finissent par découvrir la réelle conduite des jeunes premiers, ils ne peuvent être que surpris. C'est cette confrontation entre leurs idéaux et la vérité qui est la source principale du comique de ce personnage. Même si les parents pensent maîtriser la situation, ils restent des personnages naïfs, victimes de leur amour pour leurs enfants. Ces derniers n'hésitent d'ailleurs pas à braver les différents interdits pour mener à bien leur quête amoureuse, quitte à oublier les préceptes enseignés par leurs parents. Les figures parentales du deuxième groupe sont confrontées aux mêmes désillusions. Malgré leur autorité, elles finissent par s'attendrir face aux discours rassurants de leur fils et pensent notamment avoir réussi à le raisonner. La comparaison entre les échanges parent/enfant et la situation finale de chaque comédie révèle donc le comique du personnage, victime de sa naïveté et de sa confiance en son fils.

Le comportement de la figure parentale peut-elle réellement avoir une influence sur celui de son enfant ? C'est une des questions centrales de la comédie antique de Térence, *Les Adelphes*, avec deux frères antagonistes à ce sujet[1735]. Dès la scène d'exposition, Micion avoue

[1735] TERENCE, *Adelphes*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 3, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (1re éd., 1949) (*Collection des universités de France*), p. 93-108.

qu'il chérit son fils, Eschine, et qu'il se refuse à se montrer autoritaire : « Do, praetermitto, non necesse habeo omnia / Pro meo iure agere »[1736]. Il ne partage pas l'opinion de son frère, Déméa, qui, quant à lui, fait preuve d'une grande sévérité avec son fils : « Fit sedulo ; / Nihil praetermitto »[1737]. Si les dramaturges de notre corpus représentent dans leurs pièces ces deux types de figure parentale, ils ne tranchent pourtant pas en faveur d'un modèle. Il n'est pas nécessaire de développer davantage ce débat, car il est plus important de mettre l'accent sur le comique du personnage. Qu'il choisisse l'une ou l'autre voie proposée dans *Les Adelphes*, l'issue finale est toujours la même. Trait constant qui revient dans l'ensemble des comédies, la naïveté des parents est synonyme d'échec et permet le succès de l'entreprise amoureuse des jeunes premiers.

Tout d'abord, les parents lucides dès le début dans les comédies humanistes sont surtout les héritiers des personnages antiques. Comme leurs prédécesseurs, ils ne cessent de vouloir empêcher leur enfant de réaliser un mariage d'amour[1738]. Dans ce cas, la pièce met en œuvre leurs différentes manigances pour y parvenir. Un affrontement entre les parents et les jeunes premiers est donc manifeste : chaque partie rivalise d'ingéniosité. Même si ce type de personnage est rare dans les textes médiévaux, deux œuvres sont intéressantes pour notre démonstration. Dans le fabliau *Sorisete des Estopes*[1739] et dans la farce de *Jolyet*[1740], une mère et un père sont mis en scène et ont connaissance des déboires amoureux de leur enfant. Lorsqu'ils reçoivent leur gendre, ils comprennent en effet que celui-ci est victime de l'infidélité de leur fille. Ils décident pourtant de ne rien lui révéler et de soutenir d'une certaine manière la jeune mariée en l'aidant à cacher son adultère. Dans les deux œuvres, le même schéma est mis en œuvre. Le fabliau raconte en effet comment un jeune homme est contraint de se rendre chez sa belle-mère lors de sa nuit de noces, après que son épouse lui a avoué l'oubli de son sexe sous son lit. Arrivé chez elle, il lui donne cette explication et elle comprend rapidement la situation : « La dame pansa un petit, / Et en pansant s'apercevoit / Que sa fille lo decevoit / Por faire aucune chose male »[1741]. La mère de la jeune femme a vu juste puisque le narrateur indique que la mariée a profité de l'absence de son époux pour recevoir son amant, un prêtre[1742]. Même si

[1736] *Ibid.*, p. 108, v. 51-52 : « je donne, je laisse faire, je ne juge pas nécessaire d'agir en tout au nom de mes droits ».
[1737] *Ibid.*, p. 136, v. 413-414 : « On fait de son mieux. Je ne lui passe rien ».
[1738] Madeleine Lazard rappelle d'ailleurs la relation traditionnelle entre père et fils depuis l'Antiquité. Cf. M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 124 : « Il est le plus souvent en conflit avec son fils, et le ressort essentiel de l'intrigue est la tromperie dont il est l'objet ».
[1739] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Soriste des Estopes*, p. 178-183.
[1740] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Jolyet*, p. 39-71.
[1741] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Soriste des Estopes*, p. 179, v. 64-67.
[1742] *Ibid.*, p. 179, v. 51-55 : « En demantres que li vilains / Fu por lo con, li chapelains / S'ala couchier dedanz son lit / A grant joie et a grant delit, / Et fist qan que li plot a faire ».

la mère se doute que sa fille va commettre un adultère, elle préfère la protéger. Elle se montre alors à son tour rusée : profitant de la naïveté excessive de son interlocuteur, elle lui confie un panier rempli d'étoupes. Elle rassure le jeune homme en lui affirmant qu'il contient ce qu'il désire tant. La mère devient donc la complice de sa fille et même une adjuvante pour les amants.

Même si la figure parentale est tenue par un père, le même type de situation est représenté dans *Jolyet*. Le personnage éponyme vient de se marier et va déjà devenir père. S'interrogeant sur la rapidité de ces événements, il se félicite de pouvoir avoir un enfant aussi vite : « Je suis donc ung ouvrier parfaict. / Je m'esbahy comme l'ay eu »[1743]. Jolyet fait preuve ici d'une grande naïveté et commence à croire qu'il sera rapidement le père de nombreux enfants. Il décide de se rendre chez son beau-père afin de lui faire part de la situation et de son souhait de rompre les liens du mariage. Il craint en effet de ne pas pouvoir assumer autant d'enfants en si peu de temps. Le père de la jeune mariée tente alors de le rassurer et ne s'étonne même pas de la grossesse soudaine de sa fille. Il ne pose pas de questions à l'intéressée et préfère la défendre auprès de son mari. Il promet ainsi de subvenir aux besoins de tous les enfants qui surviendraient trop rapidement entre plusieurs grossesses[1744]. Rassuré, Jolyet ne remet plus en question sa paternité et accepte la proposition de son beau-père. Comme c'était le cas dans le fabliau, le père devient à nouveau un adjuvant et dissimule l'infidélité de sa fille. Il profite également de la naïveté excessive de son gendre pour arranger la situation en sa faveur. Les parents participent donc au comique de situation en jouant le rôle d'adjuvants. C'est l'une des différences entre les textes médiévaux et les comédies de notre corpus où les parents tiennent plutôt le rôle d'opposants. Malgré eux, ces derniers contribuent pourtant au comique de la pièce car, ayant refusé de soutenir leur enfant dans leur quête amoureuse, ils finissent par être ridiculisés.

Certains parents des comédies de notre corpus sont pourtant lucides à propos des amours de leur enfant et tentent par tous les moyens de s'y opposer. La Voisine de *La Reconnue* est clairvoyante par exemple sur le comportement de son fils en son absence : « J'atten que nostre fils arrive ; / Il fait l'amour, je le sçay bien »[1745]. Cette situation lui déplaît fortement car elle préférerait qu'il se consacre davantage à ses études qu'à ses histoires de cœur. De son côté, l'Amoureux explique dès l'acte II, scène 1, qu'il est malheureux de subir une telle pression parentale. Sa mère n'est intéressée que par son statut social et professionnel et elle souhaite

[1743] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Jolyet*, p. 51, v. 99-100.
[1744] *Ibid.*, p. 68 : « Mon filz Jolyet, par ainsi / Que vous nourrirez cestuy cy. / Mais s'elle en a ne deux ne troys / Plus que dix moys en dix moys, / Du moins que je puis avoir temps, / Je me submetz à mes despens / Les nourrir et [en] pren la charge ».
[1745] *Reconnue*, p. 59, v. 354-355.

qu'il prenne modèle sur son père[1746]. Ce dernier étant décédé, le jeune premier est gouverné également par un tuteur qui le pousse vers les études. Même si ces deux figures d'autorité ont connaissance de ses intentions, elles ne les prennent pas en compte et l'incitent fortement à abandonner sa quête amoureuse. Néanmoins, la Voisine fait preuve de naïveté à l'acte IV, scène 3. Son amie, Madame l'Advocate, lui annonce en effet le prompt mariage entre Anthoinette et Maistre Jehan, ce qui lui permet de mieux comprendre les changements d'humeur de son fils. Elle est d'ailleurs ravie d'entendre cette nouvelle car elle est persuadée que l'Amoureux passera rapidement à autre chose :

> Et quant à moy, je suis fort aise,
> Encor que le fait luy déplaise.
> Mais le temps luy fera passer
> Bien tost cet amoureux penser :
> Avant trois mois il l'oublira ;
> Lors possible il estudira
> Mieux qu'il n'a fait le temps passé.[1747]

Le jeune homme ne se méprenait pas sur les intentions de sa mère : celle-ci ne le soutient nullement dans sa quête amoureuse. La Voisine ne prend pourtant pas en considération la ténacité de son fils qui refuse de se soumettre à son autorité. Il est d'ailleurs récompensé de ses efforts à la fin de la pièce car le Gentilhomme de Poictou décide de lui donner la main de sa fille. N'apparaissant que deux fois sur scène, la Voisine donne-t-elle son consentement final ? Nous pouvons supposer que cette union lui conviendra, étant donné que le Gentilhomme de Poictou offre un « office de conseiller / Ou quatre cens livres de rente »[1748] à son futur gendre. Dans tous les cas, la naïveté de la Voisine est peu développée car nous n'assistons à aucun échange avec son fils, contrairement aux *Néapolitaines* et aux *Escoliers*.

Sire Ambroise et Maclou peuvent en effet être rapprochés sur plusieurs points. Tous les deux bourgeois, ils se préoccupent des aspirations professionnelles de leur fils, espérant que ce dernier respecte leurs exigences. Néanmoins, ils s'apitoient tous les deux sur leur sort, ayant appris que leur fils consacre son temps aux jeux de l'amour au lieu de faire prospérer les affaires familiales[1749]. À l'acte II, scène 7, le vieil homme ne croit pas aux mensonges de Loys, le valet de son fils. Bien au contraire, il est très lucide sur les réels agissements d'Augustin en sachant

---

[1746] *Ibid.*, p. 64, v. 510-517 : « D'autre costé j'ay une mere / Qui tousjours me dit : "Feu ton pere / Faisoit ceci, faisoit cela, / Alloit deçà, alloit delà, / Pour avoir pratique au Palais. / Hà que Dieu luy pardoint, jamais / Ne revint en quelque saison / La bourse vuide à la maison" ».
[1747] *Ibid.*, p. 114-115, v. 1583-1589.
[1748] *Ibid.*, p. 151, v. 2341-2342.
[1749] Cf. *Néapolitaines*, p. 41, l. 905-908 : « Mais à ceste heure, que je me devrois reposer et luy prendre la peine de nos affaires, il meine une vie oysive, sans avoir soing de rien ». Cf. également, *Escoliers*, p. 168 : « Je t'ay elevé gros et gras / Par le long travail de mes bras, / Et, pour te faire en ton jeune age / Des sciences avoir l'usage, / Je n'ay espargné mes deniers, / J'ay ouvert bourses et greniers, / Pour te donner la longue robe, / Et que maintenant on derobe / L'argent, l'esperance et le temps ».

pertinemment qu'il n'exerce pas le métier de marchand comme il devrait le faire. La déception du bourgeois est telle qu'il décide de ne plus subvenir aux besoins financiers de son fils et demande à ses amis d'agir de même[1750]. Il craint de perdre de grandes sommes d'argent si Augustin s'obstine à tout dépenser pour ses amours. Si le père de la farce de *Jolyet* était prêt à couvrir les dépenses de l'infidélité de sa fille, la situation est très différente dans la comédie de François d'Amboise. La décision de Sire Ambroise constitue en effet un obstacle dans la quête amoureuse du jeune premier. Même si ce dernier en est affecté, il refuse de se soumettre et compte sur son valet pour trouver d'autres solutions. Son père a donc été naïf de croire que lui couper les vivres le raisonnerait. Augustin finit en effet par obtenir le cœur d'Angélique grâce aux adjuvants qui l'ont soutenu dans sa quête. Sire Ambroise ne connaissait donc pas si bien son fils en pensant que le manque d'argent serait un frein à sa détermination.

Le même constat peut être formulé pour *Les Escoliers*. Dès la scène d'exposition, Maclou faisait pourtant preuve de lucidité en accusant Finet, son valet, de servir les amours de son fils, plutôt que de l'encourager dans les études. Il le menaçait également de ne plus le protéger et de ne plus subvenir à ses besoins si aucun des deux ne lui obéissait. Lorsqu'il se retrouve face à Sobrin à l'acte II, scène 4, le vieil homme se reproche d'avoir été trop bon avec lui[1751]. Il l'accuse en effet de profiter de ses largesses, tout en ne remplissant pas ses devoirs filiaux : « Offenser ! n'est-ce point offense / De mettre en mepris la science, / Pour ribler et courir apres / Tes vilennies à mes frais ? »[1752]. Comme dans *Les Néapolitaines*, après la colère viennent les menaces : il lui donnera de l'argent tant qu'il fera ce qu'il veut, c'est-à-dire s'il se consacre à ses études. Cependant, il n'hésitera pas à lui couper les vivres s'il se laisse dominer par ses sentiments. Face à cet ultimatum, Sobrin n'ose pas parler de ses véritables intentions. Le jeune homme n'est plus intéressé par l'obtention d'une charge honorifique car il préfère mettre tout en œuvre pour obtenir la main de Grassette.

À l'instar de Sire Ambroise dans *Les Néapolitaines*, Maclou pense que ses menaces vont suffire à forcer son fils à retourner sur le bon chemin. Nous le retrouvons alors à l'acte IV, scène 8, prêt à régler les dépenses de Sobrin. Il semble avoir cru que son fils allait reprendre ses études et se soumettre à son autorité. Néanmoins, face aux accusations de Marin, il tombe des nues : son fils aurait ravi l'honneur de Grassette. Il s'emporte alors contre Sobrin et tente

[1750] *Néapolitaines*, p. 45, l. 1068-1075 : « Je luy bailleray seulement ce qui luy est necessaire et ce que je ne luy puis refuser pour vivre. Et fais entendre de ma part à tous mes autres facteurs et tous mes amys qu'ils ne luy prestent plus rien s'ils ne le veulent perdre. Par ce moyen, j'asseureray mes biens et vivray à mon aise, attendant que je voye s'il s'amendera ».
[1751] *Escoliers*, p. 175 : « Sobrin, je t'ay esté trop doux, / Et trop douillet de ton enfance, / Tu m'en fais bonne recompense ».
[1752] *Ibid.*, p. 175-176.

également par tous les moyens d'apaiser la colère de Marin, afin d'éviter un plus grand déshonneur pour sa famille. À l'acte V, scène 3, il fait encore preuve de naïveté en parlant du prieuré qu'il avait obtenu pour son fils : « Marier, que deviendra donc / Le pryeuré de mon fils adonc ? »[1753]. Maclou ne sait pas que Sobrin a déjà cédé son prieuré à Corbon afin d'usurper son identité. Le vieil homme n'a nullement conscience ce dont son fils est capable pour obtenir ce qu'il veut. Néanmoins, il fait preuve d'une certaine lucidité dans cette même scène en tentant de comprendre les raisons de ses agissements. Comme l'avaient peut-être fait la mère dans le fabliau *Sorisete des Estopes* et le père dans la farce *Jolyet*, Maclou se souvient avoir été lui-même amoureux quand il était plus jeune : « Il me souvient en mon vieil temps / Des bouillons de mes jeunes ans, / Et tel souvenir me tempere / La rigueur requise à un pere »[1754]. Il pardonne donc la fougue de son fils et consent à son mariage avec Grassette. Il n'est donc plus question du prieuré et le bonheur de Sobrin devient finalement le plus important. Même si les parents de ces trois comédies pensaient être les maîtres de la situation et bien connaître leur enfant, ils finissent toujours par être naïfs et sont contraints de se soumettre à leur volonté. Se positionnant comme des opposants, les parents poussent malgré eux leur enfant à prouver encore plus leur détermination, et à se montrer ingénieux dans leur quête amoureuse. Si le statut d'adjuvant pour les parents dans les textes médiévaux aidait les jeunes amoureux, celui d'opposant ne facilite pas le bon déroulement de l'intrigue amoureuse dans les comédies humanistes. Le comique est pourtant toujours présent, mais d'une autre manière : la naïveté des figures parentales suscite le rire par ce décalage entre la réalité et les projets d'avenir pour leur progéniture.

Le deuxième groupe concerne davantage les parents qui font preuve d'une grande naïveté d'entrée de jeu. Ils sont très peu représentés dans les textes médiévaux, même si quelques œuvres sont intéressantes pour notre étude. Dans le fabliau de *Frère Denise*, il est question par exemple de la ruse d'un religieux, Frère Simon, qui parvient à convaincre une mère de lui laisser sa fille, afin de faire d'elle une fille de Dieu[1755]. Comme nous l'avons vu dans notre précédente partie, les intentions de l'homme d'Église sont tout autres car il souhaite que la jeune femme devienne son amante. La situation est ici particulière : la mère n'est pas la seule à être victime de la ruse du religieux car sa fille l'est également, pensant que ses intentions sont louables. Souhaitant se consacrer à Dieu, celle-ci demande par exemple à Frère Simon de parler en sa faveur auprès de sa mère[1756]. Ni la mère, ni la fille ne se doutent qu'elles viennent de

[1753] *Ibid.*, p. 188.
[1754] *Ibid.*, p. 188.
[1755] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *Frère Denise*, p. 15-23.
[1756] *Ibid.*, p. 16, v. 38-40 : « La pucele li fist proiere / Que il sa mere requeïst / Qu'en religion la meïst ».

tomber dans le piège du religieux, et que la jeune femme sera déshonorée en ayant une vie licencieuse. Le comique transparaît peu dans ce début de fabliau puisque deux femmes innocentes sont trompées par la perfidie d'un homme.

Le ton est différent dans la farce de *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie* où une mère doit faire face au déshonneur de sa fille[1757]. Acceptant de se déguiser en prêtre afin de découvrir l'infidélité du mari de sa voisine, la mère est prise à son propre piège. Elle parvient à lever le voile et pousse le mari à avouer son adultère. Celui-ci affirme que sa maîtresse n'est autre que la fille de sa voisine : « Je m'acointé de la meschine / En allant en pelerinage »[1758]. Son interlocutrice est surprise et fait preuve de naïveté sur la situation de sa fille : « Toutteffois semble elle bien saige : / Chacun [si] la tient pour pucelle »[1759]. Pensant que son enfant était « saige », la Voisine ne s'imaginait pas qu'elle s'adonnait déjà aux joies de l'amour. L'opinion qu'elle se faisait d'elle ne correspond donc pas à la réalité et la mère ne peut en être qu'étonnée : « Et [je] ne m'en suis aperceue, / De quoy je suys plus esbahye »[1760]. A-t-elle eu une confiance trop excessive en sa fille ? Le doute est permis : même si la Voisine pensait maîtriser la situation, celle-ci lui a échappé et elle n'a pas su voir ce qui se déroulait sous ses yeux. C'est notamment ce basculement de l'illusion à la découverte de la réalité qui est souvent illustré dans les comédies de notre corpus.

Dans *Les Contens*, malgré son caractère autoritaire, Louyse est très crédule lorsqu'il s'agit de sa fille, Geneviefve. Les différents stratagèmes, mis en œuvre par Basile, peuvent échapper à sa vigilance. Dès le début de la pièce, le jeune homme avait par exemple endossé l'habit d'Eustache lors d'un bal, sans que Louyse ne s'en aperçoive. Celle-ci était persuadée que sa fille était en compagnie du prétendant qu'elle avait choisi, alors qu'il s'agissait en réalité de Basile, celui qu'elle tente par tous les moyens d'éloigner. Geneviefve est d'ailleurs étonnée de sa naïveté, comprenant que sa mère ne maîtrise plus véritablement la situation : « Mon Dieu, que ma mere est abusée ! »[1761]. À l'acte III, scène 7, elle est encore victime de la ruse du déguisement car elle confond à nouveau Basile avec Eustache : « O Eustache, je t'avois en autre opinion, et n'eusse jamais pensé que tu m'eusses voulu jouer un si lasche tour. C'est toy sans doute, et encores que le lieu où est le lict verd soit assez obscur, je t'ay bien recognu à ton habit

[1757] *Le Recueil de Florence*, *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, p. 55-71.
[1758] *Ibid.*, p. 67, v. 455-456.
[1759] *Ibid.*, p. 67, v. 457-458.
[1760] *Ibid.*, p. 68, v. 477-478.
[1761] *Contens*, p. 78, l. 93.

incarnat que tu portes souvent »[1762]. Difficile d'accuser Louyse de manquer de lucidité face au stratagème du jeune premier.

Rentrant plus tôt de l'église, elle commence à louer les différentes vertus de Geneviefve :

> Vrayment le bon vrayment, je serois bien marrie si ceste fille-là avoit mal, car c'est bien la meilleure fille et la plus obeissante qui soit possible dans Paris. Tout le long du jour, après qu'elle a donné ordre à mon mesnage, au lieu de lire dans les livres d'Amadis, de Ronsard et de Desportes, elle ne fait que de dire ses heures ou prier Dieu en son petit oratoire, à genoux devant un crucefis et une Nostre-Dame-de-Pitié.[1763]

Son discours est ici hyperbolique car elle brosse un portrait mélioratif de sa fille. Louyse pense en effet que Geneviefve vit selon les principes de Dieu en agissant de manière respectable. Elle souligne à la fois son obéissance et son dévouement. Les références littéraires indiquent que la jeune première ne s'intéresse pas à l'amour. Selon Louyse, Geneviefve n'est pas de nature rêveuse et fait davantage preuve de raison. Sa surprise ne peut donc être que plus grande lorsqu'elle découvre sa fille en compagnie d'un homme. Les mêmes paroles se retrouvent d'ailleurs dans *Les Corrivaus* avec Jacqueline, la mère d'une des jeunes premières, Restitue. À l'acte III, scène 1, son discours révèle la haute opinion qu'elle a de sa fille. Pensant que Restitue est un modèle de vertu, elle met l'accent sur sa piété :

> Dieu me la veuille garder : je serois bien marrie qu'elle eust mal la pauvre fille, car outre que je n'ay qu'elle d'enfant, je te puis bien dire en son absence, que c'est la plus honneste fille du monde : elle n'est point mondaine, elle ne fait point parler d'elle comme un tas d'autres : elle ne hante point avec les jeunes hommes, comme je sçay qu'on dit de nos voisines : elle est tousjours en priere & en oraison : elle vit proprement en sainte.[1764]

La ressemblance entre les deux comédies est ici frappante. L'image idéale est à nouveau ancrée de manière traditionnelle dans le respect de la religion et des valeurs morales. Comme le rappelle Madeleine Lazard, des qualités morales sont souvent attribuées au personnage de la jeune fille : « À la beauté et à la jeunesse s'allient des qualités morales. Au rang de ses mérites vient d'abord celui d'une réputation irréprochable »[1765]. Nous pouvons penser à la description que fait Alisa de sa fille Mélibée dans *La Celestina*, œuvre qui a été une véritable source d'inspiration pour certaines comédies françaises : « Que antes pienso que faltará ygual a nuestra hija, según tu virtut y tu noble sangre, que no sobrarán muchos que la merezcan. Pero como esto sea officio de los padres y muy ageno a las mujeres, como tú lo ordenares, seré yo alegre,

[1762] *Ibid.*, p. 150, l. 220-224.
[1763] *Ibid.*, p. 148-149, l. 191-197.
[1764] *Corrivaus*, p. 92.
[1765] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 72.

y nuesta hija obedecerá, según su casto bivir y honesta vida y humildad »[1766]. Les mères de ces comédies ne tarissent pas d'éloges sur leur fille.

Cette confiance excessive indique d'ailleurs la naïveté de ces personnages. Dans *Les Contens*, les paroles de Louyse prêtent à sourire car elles ne correspondent pas à la réalité. Elle ne se doute nullement par exemple que Geneviefve profite de son absence pour recevoir Basile. Lorsqu'elle découvre sa fille avec un homme, la confiance de Louyse est donc brisée : « J'en suis si estonnée que je ne sçay si je songe ou je veille ! »[1767]. Sa confusion est d'autant plus grande lorsque sa fille lui confesse qu'elle était en compagnie d'Alix et non d'un homme. Alors qu'elle était persuadée d'influer sur la conduite de sa fille, Louyse reconnaît qu'elle a été la dupe : « J'y ay esté trompée la première »[1768]. Le comique naît de la découverte de la vérité qui n'est pas en accord avec les idéaux du personnage. Dans *Les Corrivaus*, Jacqueline subit la même désillusion à propos de sa fille Restitue. À l'acte I, scène 1, Restitue avoue à sa nourrice qu'elle est enceinte de Filadelfe alors que celui-ci veut épouser une autre femme. Sa mère découvre également la vérité à l'acte IV, scène 3 et le prend comme un outrage à l'honneur de sa famille[1769]. Comme Louyse, elle avoue avoir été dupe : « Ha vray dieu, que ma fille m'a bien trompee ! »[1770].

Même si les deux comédies se ressemblent sur ce point, le comique de situation est plus développé dans *Les Contens*. Odet de Turnèbe a préféré représenter dans la même scène la naïveté de Louyse sur sa fille et sa confrontation à la réalité. La désillusion de la figure parentale est donc davantage mise en avant, en comparaison avec *Les Corrivaus* où il faut attendre plusieurs actes avant d'assister à la réaction de Jacqueline. Notons également que Louyse et Jacqueline peuvent être rapprochées de la mère de la farce de *L'Official*. Toutes les trois réclament en effet justice afin de confondre le coupable, même si la farce va plus loin en organisant un véritable procès. Malgré les revendications de Louyse et de Jacqueline, elles finissent par trouver des arrangements avec les pères des intéressés. Dans tous les cas, l'une des finesses des deux dramaturges réside dans le fait que le public devient à chaque fois le complice des jeunes filles. Louyse et Jacqueline sont les seules dupes car les autres personnages ont appris

[1766] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 546. Traduction, p. 299 : « Tu es toi-même de si haute noblesse, et de si grande vertu, que notre fille trouvera difficilement son égal, car il y en a bien peu pour la mériter. Mais ceci est l'affaire des pères ; nous autres, femmes, n'avons pas à nous en mêler ; quelle que soit ta décision, j'en serai satisfaite, et notre fille obéira, car sa vie n'est que chasteté, réserve et modestie ».
[1767] *Contens*, p. 150, l. 215-216.
[1768] *Ibid.*, p. 150, l. 228-229.
[1769] *Corrivaus*, p. 113 : « où trouveray-je moy malheureuse, où trouveray-je ce meschant paillard, qui a deshonnoré ma fille ? ».
[1770] *Ibid.*, p. 113.

bien avant elles les véritables agissements de leur fille. Leur confiance excessive participe donc au comique de leur personnage.

Si les figures maternelles de notre corpus sont victimes de leur naïveté, il en est de même pour les pères. Odet de Turnèbe brosse d'ailleurs un portrait particulier de ce type de personnage[1771], qui ressemble à celui de Micion dans la comédie *Les Adelphes* de Térence[1772]. Contrairement à d'autres figures paternelles, il ne place pas son propre intérêt au-dessus de celui de son fils. Girard apparaît comme un père bienveillant qui possède une très haute opinion de son fils, ne le croyant pas capable de commettre des péchés. Lorsque Louyse accuse Eustache d'avoir ravi l'honneur de sa fille, le vieil homme ne peut être que surpris et remet en cause ses dires[1773]. Il prend alors ces accusations pour des insultes et préfère retourner la situation en sa faveur. Girard accuse à son tour Louyse : il ne peut en être autrement, c'est elle qui se trompe[1774]. Il répète alors sans cesse qu'il ne peut adhérer aux propos de son amie : « Je ne puis croyre que mon fils se soit tant oublié. Et quand bien il auroit fait la faute, il en seroit quitte pour l'espouser »[1775]. Alors que Girard révèle souvent une certaine assurance dans ses propos, il utilise ici le système hypothétique, refusant de croire que son fils ait pu commettre un tel crime : « Lesquelles, encore qu'elles soient un peu dures, je suis content qu'il les accepte, comme pour punition de sa follie, s'il est vray qu'il l'aye faite »[1776]. Ce recours à l'hypothétique

[1771] Selon Robert Aulotte, les portraits de Louyse et de Girard sont antagonistes sur certains points : R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, p. 97 : « Contrairement à Louyse, Girard est un père doux, facile, indulgent ». Cf. également, Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, p. 370-371 : « autant Louise, la mère de Geneviève, est autoritaire, entêtée, furieuse que sa fille ait forfait à l'honneur au point de répandre partout sa colère contre le séducteur (sur lequel elle se trompe) et de publier sottement le déshonneur, autant Girard, le père d'Eustache, brave vieillard honnête et pieux, se montre indulgent et apaisant, prenant l'embrouille avec une bonhomie souriante ».

[1772] Cf. par exemple, *ibid.*, p. 97 : « de son fils, comme les pères de Térence, la prétendue imprudence, il est plutôt l'ami, le confident que le père ». Cf. *Contens*, p. 104, l. 28-29 : « je ne te suis moins bon amy que bon pere ». Notons également que cette figure paternelle est reprise dans *Les Esprits* de Pierre de Larivey. Dans la scène d'exposition, Elizabet reproche à son mari son laxisme face à leur fils adoptif, Fortuné. Cependant, Hilaire n'est pas de cet avis. Il pense au contraire qu'il ne sert à rien d'être trop autoritaire avec son enfant car la crainte n'empêche pas de commettre des méfaits. Cf. Pierre de LARIVEY, *Les Esprits*, dans ID., *Théâtre complet, Les six premières Comedies facecieuses (Le Laquais, La Vefve, Les Esprits)*, t. 1, éd. L. ZILLI, Paris, Classiques Garnier, 2011 (*Bibliothèque du théâtre français*, 3), p. 373-526, ici p. 385 : « Je m'esmerveille de vous et de tous ceux qui pensent les enfans se pouvoir retirer de leur naturelle inclination, ou par force ou par menaces, car je vous advise que, si je voulois empescher Fortuné de se recreer et prendre ses plaisirs, qu'il en feroit cent fois pis ; mais il faut que, luy permettant une legere chose où il a son cœur, je luy deffende toute autre de consequence, l'accoustumant ainsi à m'obeyr, non par force mais par amour ».

[1773] *Contens*, p. 174, l. 229-230 : « Eustache est de trop bonne maison pour avoir faict un peché si execrable ».

[1774] *Ibid.*, p. 174, l. 227 : « Qui le dict ? ». Cf. également, *ibid.*, p. 174, l. 229 : « Vous aviez la barluë ».

[1775] *Ibid.*, l. 2214-2216. Cf. également, *ibid.*, l. 2223-2225 : « Je ne pense pas qu'Eustache soit si meschant d'avoir eu affaire à elle que premierement il ne luy ayt promis foy de mariage ».

[1776] *Ibid.*, p. 176, l. 261-263.

montre son hésitation, mais lui permet aussi de minimiser les faits dans le cas où son fils serait vraiment coupable[1777].

Néanmoins, face à son fils, le père fait état de son étonnement et le considère comme coupable : « Je ne t'estime point si volage et de si peu de jugement »[1778]. Il change pourtant d'avis lorsqu'Eustache lui avoue la vérité : c'est bel et bien Basile qui a usurpé son identité et qui s'est rendu chez Geneviefve. Le jeune homme avoue également avoir reçu une femme en son absence, fait que Girard lui pardonne[1779]. Face à cet élan de sincérité, le père décide de protéger son fils contre la colère de Louyse et de défendre ses intérêts. Le mariage entre Eustache et Geneviefve n'ayant pas lieu, Girard souhaite tout de même aider son amie dans ses démarches et favorise notamment l'union de la jeune première avec Basile. Outre la naïveté, Odet de Turnèbe attribue donc d'autres traits de caractère à ce personnage, lui donnant ainsi une plus grande épaisseur psychologique.

Même si Girard est la figure paternelle la plus aboutie dans notre corpus, il est intéressant de le comparer à Bénard des *Corrivaus*. La comédie de Jean de La Taille est particulière car elle met en scène quatre parents : Jacqueline, la mère de Restitue, dont nous avons déjà parlé, ainsi que Bénard, père de Filadelfe, mais également Frémin, le père adoptif de Fleurdelys et Gérard, dont le fils est Euvertre. Parmi toutes ces figures paternelles, c'est Bénard qui fait le plus preuve de naïveté. Revenu d'un voyage, il doit subir la colère de Jacqueline sans comprendre la situation. La mère de Restitue accuse en effet son fils d'avoir déshonoré sa fille, désormais enceinte, sans aucune promesse de mariage. Comme Girard dans *Les Contens*, il dément les propos de son interlocutrice car il est impossible pour lui que son fils ait pu agir de la sorte : « Violé ! Est-il possible ? ce n'est qu'un jeune garçon que luy »[1780]. Bénard est donc lui aussi un père très aimant[1781] qui ne peut concevoir la part de responsabilité de son fils et qui fait preuve de naïveté. Néanmoins, face aux allégations de Jacqueline à

[1777] Girard, comme Sire Ambroise dans *Les Néapolitaines* et Maclou dans *Les Escoliers*, s'apitoie sur son sort, en remettant en cause le type d'éducation choisi. Cf. *ibid.*, p. 177-178, l. 300-303 : « Faudra-il que celuy que j'ay eslevé avec tant de peine et que j'ay nourry si delicatement serve bientost d'exemple à tout un peuple au milieu d'une Greve ou d'une halle ? ».

[1778] *Contens*, p. 104, l. 25-26.

[1779] *Ibid.*, p. 183, l. 409-410 : « je t'absous de bien bon cœur de l'autre offense que tu as faicte ». La comparaison entre la comédie antique *Adelphes* et *Les Contens* est encore effective. Dans la pièce de Térence, Micion agissait ainsi lors de sa confrontation avec son fils, Eschine, en se disant prêt à tout lui pardonner. Cf. TERENCE, *Adelphes*, p. 157, v. 680 : « Nam te amo, quo magis quae agis curae sunt mihi » (« Car je t'aime, et n'en ai que plus de souci de ce que tu fais »).

[1780] *Corrivaus*, p. 117.

[1781] Rappelons d'ailleurs que son valet, Félix, se plaignait de ne pas avoir le temps de profiter des plaisirs de la ville, tant le père souhaitait retrouver son fils. Cf. *ibid.*, p. 111 : « Encor si nous nous fussions rafreschis en l'hostellerie où nous sommes descendus : mais je n'ay jamais eu le loisir de me ruer tant soit peu en cuysine, tant vous aviez de haste de venir voir vostre fils ».

l'encontre de Filadelfe, Bénard finit par la croire et par maudire son propre fils[1782]. Allant de désillusion en désillusion, le vieil homme délivre une sorte d'avertissement à qui veut l'entendre : « O que cecy deust bien apprendre tous hommes maintenant à ne souhaiter point d'avoir enfans, & combien qu'en leur jeune aage, ils donnent grande esperance d'eux, il ne fault rien aujourd'huy pour les corrompre »[1783]. Les parents des comédies humanistes sont en effet très déçus lorsqu'ils découvrent que l'idée qu'ils se faisaient de leur enfant ne correspond pas à la réalité. Revenu à la raison, il accepte d'accorder son pardon à son fils et consent à son mariage avec Restitue dans l'acte final. Dans tous les cas, Bénard est très naïf tout au long de la pièce car il n'a aucune connaissance des projets amoureux de son fils et n'imagine pas non plus de quoi il est capable pour y parvenir.

À l'image de Louyse dans *Les Contens*, Gerard dans *Les Esbahis* est satisfait d'avoir arrangé le mariage de sa fille avec son vieil ami et voisin, Josse. Il considère que sa fille doit lui obéir en tous points : « Je veux aussi / Qu'ell' m'obeisse tout ainsi / Que l'enfant est tenu au père. / Tout ce qu'il me plaist luy doit plaire / Et ne vouloir ce que ne veux »[1784]. Même si Marion, la lavandière, ne cesse de souligner le grand écart d'âge entre les futurs époux, Gerard ne change pas d'avis : sa fille épousera Josse car des avantages financiers sont en jeu. Comme dans *Les Contens* et *Les Corrivaus*, les événements ne vont pas se dérouler comme prévu et Gerard devient la dupe. À l'acte III, scène 5, il rentre plus tôt chez lui et demande comment sa fille se porte auprès de Marion. Celle-ci lui conseille de ne pas déranger la jeune femme qui est, selon elle, en compagnie avec Josse dans sa chambre. Le vieil homme s'étonne de la situation, n'ayant pas croisé son ami en chemin. Afin d'apaiser ses doutes, Marion renchérit en inventant un autre mensonge : Madalêne aurait incité fortement Josse à venir la voir, en l'ayant accusé de l'avoir délaissée. Après l'avoir écoutée attentivement, Gerard fait preuve d'une grande crédulité : même s'il savait que sa fille était réticente pour ce mariage, il ne remet pas en question les paroles de son interlocutrice. Le revirement soudain de sa fille ne l'étonne pas et il se réjouit au contraire de la situation : « Or je prie à Dieu que ce soit / Pour le salut de tous les deux »[1785]. Nous assistons ainsi à un comique de situation : Gerard pense que l'homme qui est en compagnie de sa fille est Josse, alors qu'il s'agit de l'Advocat. Comme dans *Les Contens*, Gerard observe les deux amants à travers le trou d'une serrure : « Je regardois par une

[1782] *Ibid.*, p. 122-123 : « O mauvais fils, bourreau de ma vie, & meurtrier de ma renommee ! t'avoy-je envoyé en ceste ville pour y faire telles meschancetez ? Maudit soit le jour, l'heure, & le moment que je t'ay jamais mis au monde ! ».
[1783] *Ibid.*, p. 123.
[1784] *Esbahis*, p. 160-161, v. 1486-1490.
[1785] *Ibid.*, p. 162, v. 1519-1520.

fente / Qui est à l'huys de ma chambrette, / Où je l'ay veu sur la couchette / Avec ma fille Madalêne »[1786]. Il tombe dans le piège du jeune premier car il se méprend sur son identité à cause de son déguisement. À l'instar de Louyse, Gerard se trompe de prétendant, pensant qu'il s'agit de celui choisi par ses soins.

Une différence entre les deux pièces est tout de même notable. Si Louyse s'offusque du comportement déshonorant d'Eustache et ne veut plus qu'il devienne son gendre, Gerard réagit d'une tout autre manière. Nullement choqué que Josse ait déjà consommé le mariage, il donne même une explication à son comportement : pour lui, il a surtout fait preuve d'impatience[1787]. Gerard s'étonne davantage de la vigueur de son vieil ami que des conséquences de cet acte. Sans doute se réjouit-il du succès de ce mariage qu'il désirait tant. Dans tous les cas, il est à nouveau victime de sa naïveté car il ne remet pas en question le mensonge de Marion et la scène à laquelle il assiste, préférant trouver des raisons à la métamorphose de Josse en amoureux fougueux[1788]. À l'acte V, scène 2, la confiance de Gerard est une nouvelle fois mise à rude épreuve. Le valet Julien lui annonce en effet que ce n'était pas Josse qui était en compagnie de sa fille, mais Panthaleoné. Le vieil homme croit aussitôt à ce mensonge et rejette la faute sur l'Italien[1789]. Selon lui, cette situation est tout à fait plausible car Panthaleoné errait souvent près de chez lui. Gerard parvient donc encore à trouver des explications à des faits qui sont en réalité des mensonges. La naïveté est un trait constitutif du caractère de ce personnage. Il ne soupçonne jamais l'Advocat, préférant se fier à d'autres.

La comédie de Perrin démontre pourtant qu'il est préférable parfois d'écouter les conseils d'autrui, surtout quand l'on est trop naïf pour découvrir la vérité. L'acte I, scène 5 des *Escoliers* met en avant le dialogue entre Marin, le père de Grassette, et son voisin, Friquet. Ce dernier reste vigilant sur ce qu'il se passe chez son ami et souhaite lui faire part de ses découvertes[1790]. Selon lui, le problème est que Marin est très crédule au sujet des amours de sa fille et des différentes tractations organisées en son absence. Essayant de l'avertir de manière détournée, Friquet doit se montrer plus explicite face à l'incompréhension de son voisin : « Vostre Grassette est amoureuse, / Vostre servante dangereuse / Ses secrettes amours

[1786] *Ibid.*, p. 167, v. 1593-1596.
[1787] *Ibid.*, p. 168, v. 1603-1605.
[1788] *Ibid.*, p. 167, v. 1583-1592 : « Je croy / Que le compere sire Josse / De jour en autre se renforce / Depuis l'heure tant seulement / Que fismes cet apoinctement. / Devant il estoit tout pensif, / Tout endormy et tout retif / A la besongne, et aujourdhuy / Il n'y en a plus que pour luy, / Dont, par ma foy, je me contente ».
[1789] Cf. *ibid.*, p. 201-202.
[1790] *Escoliers*, p. 171 : « Non, mais quand l'on voit son amy / En son propre faict endormy, / L'autre amy luy doit faire entendre ».

conduict »[1791]. Marin est très surpris en apprenant ces révélations et il s'étonne notamment que sa fille soit déjà amoureuse alors qu'elle « n'a pas seize ans »[1792]. Parmi les comédies de notre corpus, Marin est le parent le plus naïf à ce sujet. Les autres personnages avaient en effet conscience des sentiments de leur enfant et tentaient par tous les moyens d'empêcher un mariage non désiré. Ne soupçonnant même pas que sa fille pourrait être amoureuse d'un jeune homme, Marin ne peut envisager non plus son implication dans l'intrigue.

À l'acte IV, scène 4, il tombe dans le piège du jeune premier, Sobrin, déguisé en villageois. Même si sa chambrière, Babille, souligne sa prudence, mettant en doute le succès de ce stratagème[1793], le vieil homme est à nouveau victime de sa naïveté. Il fait confiance à Sobrin et espère lui vendre une grande quantité de vin. Il se montre plus avare que suspicieux, malgré les avertissements de Friquet. Tout se passe comme Sobrin l'avait prévu : Marin demande à sa fille de l'accompagner à la cave afin d'effectuer la transaction, ce qui permet au jeune homme de rester seul à seule avec celle qu'il aime. Rappelons également que Grassette avait connaissance de ce stratagème mais qu'elle pensait retrouver Corbon et non Sobrin. Ce dernier obtient donc ce qu'il désire car la jeune femme devient enfin son amante. Ce n'est qu'à la fin de la pièce que Marin découvre qu'il a été la dupe du jeune homme et consent finalement au mariage. La naïveté de ce personnage est davantage développée puisque c'est lui qui va ouvrir la boîte de Pandore dès lors qu'il autorise Sobrin à entrer chez lui. Alors que les parents des autres comédies découvraient secrètement la présence de l'amant dans la chambre de leur fille, Marin va participer, malgré lui, au subterfuge et donc au déshonneur de sa fille. Même s'il ne souhaitait pas cette situation, il précipite le mariage des jeunes premiers et devient un adjuvant essentiel pour l'intrigue amoureuse, comme l'étaient les parents du fabliau *Sorisete des Estopes* et de la farce *Jolyet*.

Enfin, à propos des enfants, le décalage entre les idéaux des parents et la réalité permet de mieux comprendre l'évolution effective entre les textes médiévaux et les comédies humanistes. Ni les fabliaux ni les farces ne comportent de discours des parents qui exalteraient les prétendues vertus de leur enfant. Ces figures parentales semblent avoir moins d'attente à leur sujet, mais elles font preuve également d'une plus grande lucidité. Les idées des parents des comédies humanistes sur leur enfant paraissent d'emblée ridicules et en-deçà de la réalité. Le traitement de la naïveté des parents est donc le même que celui pour les autres types de

[1791] *Ibid.*, p. 171. Goulven Oiry le compare à un « agent de sécurité » : « Le voisin se mue en badaud curieux, en garde avisé, finalement en mouchard ». Cf. G. OIRY, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, p. 253.
[1792] *Ibid.*, p. 171.
[1793] *Ibid.*, p. 181 : « Mais pendant, / Marin, qui va tousjours raudant, / Sentira il point la cassade ? ».

personnage étudiés dans ce chapitre. Ce trait de caractère devient comique, dès lors qu'à une confiance excessive succède un dégonflement de la réalité. En attribuant également la naïveté aux figures parentales, les dramaturges des comédies du XVI^{e} siècle ont réussi à développer considérablement les ressorts comiques de ce trait de caractère.

Conclusion

Derrière la thématique de la naïveté se cache un ressort comique largement utilisé dans le théâtre médiéval et repris dans les œuvres humanistes. Le naïf fait rire lorsqu'il subit les conséquences de sa crédulité. Sur les tréteaux, il est principalement incarné par le badin qui regroupe les différents types de comique. Son côté benêt transparaît tellement qu'il devient la victime idéale des plus fourbes et ne cesse de tomber dans les pièges qui lui sont tendus. Certes, aucun personnage des comédies humanistes ne fait preuve d'autant de niaiserie que le badin médiéval, mais certains rapprochements peuvent être effectués entre nos deux corpus. Gentilly dans *Les Contens* et Anthoine dans *Les Esbahis* continuent par exemple de fréquenter avec assiduité les tavernes, si bien qu'ils desservent leurs maîtres. L'ignorance de Gentilly est telle qu'il part précipitamment sans savoir quelle tâche il doit accomplir, rappelant ainsi la bêtise de Phlipot dans la farce éponyme. Mais l'étourderie du valet d'Eustache prête davantage à sourire et n'a pas de réel impact sur l'intrigue. C'est la naïveté constante de Jaqueline dans *La Tasse* qui fait davantage penser à la bêtise des personnages représentés au Moyen Âge. Dupée à deux reprises par deux anciens soldats, elle tombe dans leur piège et doit ensuite subir les coups de son mari. Nous retrouvons ici les scènes de bastonnade où le naïf est puni pour ne pas avoir été assez clairvoyant.

De plus, si l'on pouvait croire à une reprise traditionnelle du badin avec Maistre Jehan dans *La Reconnue*, possédant un patronyme bien connu des textes farcesques, nous avons vu que Belleau jouait avec la tradition française. Alors que les autres personnages pensent que Maistre Jehan est le futur mari benêt, nous découvrons au fil de la pièce que ce dernier n'est pas aussi ignorant qu'il le laisse paraître, portant son intérêt sur la récompense financière que sa prétendue naïveté pourrait lui offrir. Il perpétue ainsi un autre type de personnage médiéval : le mari consentant. Fortement représenté dans notre corpus, il est le digne héritier de toute la littérature du Moyen Âge qui, comme le badin, le considérait comme la victime idéale des rusés. Les comédies de notre corpus représentent à nouveau ces types de situation comiques où l'infidélité de la femme ne va pas sans la naïveté excessive de son mari. Dans ce cas, les

dramaturges du XVI^e^ siècle ont majoritairement repris le type du mari consentant qui, après avoir découvert l'adultère de son épouse, préfère lui pardonner. Guillaume dans *L'Eugène*, Le Trésorier dans *La Trésorière* et Josse dans *Les Esbahis* s'accordent sûrement sur la morale finale des maris dans la farce des *Deux Maris et leurs Deux Femmes* : il vaut mieux être marié à une épouse attentionnée, mais infidèle, qu'à une femme acariâtre. Les causes du consentement de Guillaume rappellent également les maris des farces puisque, comme eux, il espère tirer profit de la situation. Enfin, nous avons étudié à part Thomas dans *Les Contens* car il est le seul mari de notre corpus qui ne découvre pas l'infidélité de sa femme. Même si nous n'assistons pas à une confrontation directe entre le mari naïf et la femme rusée, le comique de situation est tout de même manifeste : alors que Thomas critique les mauvaises mœurs d'une inconnue croisée dans la rue qui est déguisée en homme, il en vient à louer les vertus de son épouse, ne se doutant pas qu'il s'agit en réalité d'Alix. Odet de Turnèbe n'a sûrement pas développé davantage cet aspect du personnage, préférant lui donner une psychologie plus complexe. Nous étudierons à nouveau Thomas dans notre dernière partie en montrant qu'il perpétue la tradition médiévale du marchand vénal.

Évoluant au carrefour de plusieurs influences littéraires, le soldat fanfaron a été un personnage essentiel pour notre étude. Digne héritier des monologues dramatiques, il peut être considéré comme naïf à cause de la haute estime qu'il a de lui-même. Victime de ses propres illusions, il tient des discours qui sont constamment en décalage par rapport à la réalité. Son auditoire n'est pourtant pas dupe au sujet de sa prétendue valeur guerrière et se plaît à le confronter à sa propre couardise. Nous avons également étudié d'autres personnages qui rassemblaient les caractéristiques du soldat fanfaron, comme le valet et le marchand, faussement braves. Les dramaturges du XVI^e^ siècle ont non seulement repris le procédé de dégonflement dans le domaine militaire, mais également dans le domaine amoureux. Rodomont dans *Les Contens* est celui qui tente le plus d'agir comme un amant courtois en se comparant aux célèbres chevaliers du Moyen Âge. Les soldats fanfarons de notre corpus pensent exceller autant sur les champs de bataille qu'en amour. Néanmoins, leur entreprise amoureuse se solde généralement par un échec, excepté Dom Dieghos dans *Les Néapolitaines*. Peu importe le dénouement, ce personnage participe directement au comique de la pièce, et souvent à ses dépens.

Nous nous sommes également intéressée aux jeunes premiers, ainsi qu'à leurs parents, malgré le peu de liens apparents entre nos deux corpus. Ces types de personnages peuvent être considérés comme naïfs à cause de leur amour et de leur confiance excessive. La thématique de la jeune amoureuse trompée par les fausses promesses de son amant a été reprise dans *Les*

Corrivaus qui représente dès sa scène d'exposition une héroïne enceinte. Dans la partie précédente, nous avons vu que les jeunes premiers participaient à la quête des plaisirs. Or, certains d'entre eux sont victimes de leur ignorance dans ce domaine, comme les jeunes filles des fabliaux, des nouvelles et des farces pouvaient l'être. Si Restitue dans *Les Corrivaus* laisse sa mère prendre les choses en main, Loys dans *La Trésorière* et Eustache dans *Les Contens* agissent en leur propre nom. Tous les deux vont plus loin que leurs prédécesseurs : tandis que l'impétuosité de Loys provoque la découverte de l'infidélité de son amante aux yeux de son mari, la bonhomie d'Eustache le pousse à trouver du réconfort dans les bras d'une autre femme qui saura le contenter sexuellement. Enfin, la naïveté des parents est telle qu'ils sont sans cesse les dupes des jeunes premiers. Même si les dramaturges humanistes perpétuent la tradition médiévale en utilisant la naïveté de ces personnages à des fins comiques, ils les renouvellent également en développant davantage le décalage entre leurs aspirations pour leurs enfants et la découverte de la réalité. Force est de constater que plus les parents tentent d'interagir sur l'avenir amoureux de leur enfant, plus la situation finale se retourne contre eux. Dans cet affrontement traditionnel entre naïf et rusé, l'issue du combat est toujours en faveur des personnages qui font preuve de fourberie.

Partie III : Les mécanismes de la ruse

La ruse peut être considérée comme un motif littéraire. Cette thématique a en effet traversé l'histoire de la littérature et on peut en retrouver sa trace dès l'Antiquité. Ulysse n'est-il pas considéré comme le parangon même de la ruse ? Celui même qui a su mettre son intelligence à bon escient pour permettre aux Grecs de vaincre les Troyens dans *L'Iliade* d'Homère ? Mais c'est également celui qui défie toutes les forces supérieures au commun des mortels lors de son périple afin de retourner à Ithaque. Ulysse est qualifié d'ingénieux, c'est-à-dire qu'il possède la *mètis*[1794]. Il s'agit d'une compétence supérieure à toutes les autres et qui permet de braver les plus grands dangers. Pourtant, d'autres héros antiques sont célèbres également pour leurs exploits. On pense notamment à Hercule ou bien à Achille. Néanmoins, ces héros possèdent davantage une force défiant tout entendement, bien plus que la *mètis* en elle-même. C'est en fait ce qui les différencie d'un héros comme Ulysse[1795]. Dans leur ouvrage sur la *mètis* antique, Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant rappellent cette opposition fondamentale entre la force et la ruse :

> Et d'abord l'opposition entre l'emploi de la force et le recours à la mètis. Dans toute situation d'affrontement ou de compétition – qu'on soit aux prises avec un homme, une bête ou une force naturelle –, le succès peut être obtenu par deux voies. Ou bien par une supériorité de « puissance » dans le domaine où la lutte se déroule, le plus fort remportant la victoire. Ou par l'utilisation de procédés d'un autre ordre, dont l'effet est précisément de fausser les résultats de l'épreuve et de faire triompher celui qu'on pouvait tenir à coup sûr pour battu. (…) Par certains aspects, la mètis s'oriente du côté de la ruse déloyale, du mensonge perfide, de la traîtrise, armes méprisées des femmes et des lâches. Mais par d'autres elle apparaît plus précieuse que la force ; elle est en quelque sorte l'arme absolue, la seule qui ait pouvoir d'assurer en toute circonstance, et quelles que soient les conditions de la lutte, la victoire et la domination sur autrui.[1796]

Certes, Ulysse n'agit pas toujours seul car il est bien souvent aidé par la déesse Athéna afin de surmonter les différents obstacles qui se dressent contre lui. Ce fait est intéressant à souligner puisque la déesse est le symbole même de la *mètis*, qu'elle possède par son origine[1797]. Fille de

---

[1794] D. KOHLER, « Ulysse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. BRUNEL, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 1402 : « Ulysse est le seul des héros homériques à recevoir des qualificatifs qui définissent diverses nuances de l'intelligence portée au plus haut degré puisque, là encore, à lui seul sont attribués des adjectifs précédés de « poly ». Prenons les trois plus importants : polymétis, polytropos et polyméchanos ».

[1795] *Ibid.*, p. 1403 : « (…) sa métis le distingue du "héros de base". Il est avant tout l'homme des situations difficiles, complexes où son intuition, accompagnée d'un don oratoire que tous lui reconnaissent, fait merveille ».

[1796] M. DETIENNE, J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009 (Champs essais), p. 19-20.

[1797] *Ibid.*, p. 17 : « Sur le plan du vocabulaire, *mètis* désigne, comme nom commun, une forme particulière d'intelligence, une prudence avisée ; comme nom propre, une divinité féminine, fille d'Océan. La déesse Mètis,

Zeus et de Mètis, elle est considérée comme une déesse très avisée et qui sait faire preuve de sagesse[1798]. Elle ne fait ainsi qu'accroître l'ingéniosité de celui qu'elle protège. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant mettent d'ailleurs en avant les différents champs d'action de cette compétence innée :

> La mètis est bien une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître ; elle implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise (…).[1799]

Ainsi, la ruse permet au héros d'accomplir des actes extraordinaires et d'être toujours vainqueur face à ses adversaires. Elle génère en effet de nombreuses compétences qui poussent le protagoniste à aller au-delà du possible, quitte à laisser les autres dans son sillage. D'un point de vue moral, les actions d'Ulysse ont pu être interrogées. N'avait-il pas d'autres choix que le terrible massacre qu'il réalise lors de son retour à Ithaque contre les prétendants de son épouse ? Certes, il est aisé de reconnaître son ingéniosité lorsqu'il joue le rôle d'un homme démuni, ce qui lui permet de rejoindre sa cité en toute impunité et de démontrer sa supériorité lors de l'épreuve à l'arc. Pourtant, le lecteur peut être choqué du basculement dans la barbarie à la suite du récit. La même question peut se poser avec la confrontation entre Ulysse et Polyphème. Ici, le lecteur peut à nouveau reconnaître toute la ruse du héros grec qui parvient à s'échapper de la grotte du Cyclope. On peut néanmoins s'interroger sur les réelles intentions qui le poussent à faire preuve de vantardise en révélant son véritable patronyme. Finalement, comme le rappellent Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, la mètis n'est pas forcément l'apanage du Bien puisqu'il s'agit tout de même de tromper autrui :

> Les traits essentiels de la mètis que nos analyses ont dégagés : souplesse et polymorphie, duplicité et équivoque, inversion et retournement, impliquent certaines valeurs attribuées au courbe, au souple, au tortueux, à l'oblique et à l'ambigu, par opposition au droit, au direct, au rigide et à l'univoque. [1800]

En effet, loin d'être un héros « parfait », Ulysse est davantage un héros supérieur aux autres. Ainsi, plutôt que de vouloir subordonner la ruse à un seul héros antique, les différents aspects de la *mètis* d'Ulysse permettent de cerner quelques caractéristiques majeures. Un personnage

---

personnage qu'on pourrait croire assez falot, semble confinée dans les rôles de comparse. Première épouse de Zeus, à peine se trouve-t-elle grosse d'Athéna qu'elle est avalée par son mari. La reléguant dans les profondeurs de son ventre, le roi des dieux met fin brutalement à sa carrière mythologique ».

[1798] Parmi les nombreux ouvrages qui ont pour sujet les divinités antiques, celui de Pierre Grimal est éclairant sur les caractéristiques d'Athéna. Cf. P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et latine*, Paris, PUF, 2002, p. 57-58.

[1799] *Ibid.*, p. 10. Voir aussi, p. 17-18 : « En premier lieu, la capacité intelligente que désigne mètis s'exerce sur des plans très divers, mais où toujours l'accent est mis sur l'efficacité pratique, la recherche du succès dans un domaine de l'action : multiples savoir-faire utiles à la vie, maîtrise de l'artisan dans son métier, tours magiques, usage des philtres et des herbes, ruses de guerre, tromperies, feintes, débrouillardises en tous genres ».

[1800] *Ibid.*, p. 55.

rusé peut avoir recours à des canaux variés, tels que la parole, le stratagème ou la dissimulation d'identité. Enfin, la ruse est un atout majeur pour combattre ses ennemis puisqu'elle permet de les surpasser. Telle une compétence suprême, il ne tient qu'aux personnages de s'en emparer et de l'utiliser à bon escient. Cependant, la ruse n'est pas toujours synonyme de bienfaisance. Elle inclue toujours une relation de domination dans une lutte de pouvoir où le gagnant doit se faire connaître par tous les moyens.

Au Moyen Âge, il n'est plus question de *mètis*, mais davantage d'*engin*. Frédéric Godefroy rappelle les différents sens de ce mot qui se rattachent tous à la ruse[1801]. Nous retrouvons ainsi les éléments caractéristiques de la *mètis* que nous avons énoncés en prenant comme exemple Ulysse. Alain Rey rappelle également l'origine latine d'*engin* avec *ingenium*[1802]. En ancien français, le substantif conserve certains de ses sens latins. Il désigne en effet une compétence intellectuelle, la ruse en elle-même, qui peut être à la fois positive et négative, et les objets concrets ou abstraits construits grâce à l'habileté. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'*engin* s'oppose à nouveau à la force. Ce fait est visible dans le proverbe médiéval « Engin vaut mieux que force », comme le montre Jean-Vincent Holeindre dans un des chapitres de son ouvrage *La Ruse et la Force*[1803]. Ainsi, la ruse continue à être vue comme une puissance supérieure. Dans l'Antiquité, si Ulysse était le héros qui incarnait la ruse, en pleine période médiévale, le nom emblématique de Renart ne cesse d'être mentionné. Même si *Le Roman de Renart* a été composé par différents auteurs, l'un des leitmotivs conservés est l'infatigable ruse du goupil[1804]. Ce personnage ne cesse de jouer de mauvais tours à ses comparses, motivé par le besoin de nourriture ou par son pur plaisir. Il aime en effet manipuler son oncle Isengrin, qui fait preuve d'une grande crédulité. De la simple plaisanterie au danger de mort, les ruses de Renart sont telles que les autres personnages exigent son jugement. Comme nous l'avons dit, les pièges réalisés révèlent l'ingéniosité du dupeur et sont sources de rire, mais aux dépens d'autrui. Entre admiration et stupeur, le lecteur du *Roman de Renart* ne cesse de passer de l'un à l'autre. Le goupil incarne en effet un type de personnage que l'on

[1801] F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 3, p. 171. Les mêmes sens se retrouvent dans le *Dictionnaire du Moyen Français* : DMF 2020 « engin ». Cf. également, l'ouvrage de Jacqueline Cerquiglini : J. CERQUIGLINI, *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e^ siècle : « un engin si soutil »*, Paris, Honoré Champion, 1985 (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, 47).
[1802] A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, p. 1177.
[1803] J.-V. HOLEINDRE, *La Ruse et la Force. Une autre histoire de la stratégie*, Paris, Perrin, 2017, p. 201-220. Cette expression est également répertoriée par Giuseppe Di Stefano : G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 586.
[1804] *Le Roman de Renart*, éd. et trad. M. ROQUES, branche I, Paris, Honoré Champion, 2007 (*Classiques français du Moyen Âge*).

nomme le *trickster*. Afin d'introduire sa *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, Insaf Machta met en avant ce type de personnage :

> La ruse correspond à une donnée actancielle permettant de qualifier tel ou tel personnage de rusé. Les folkloristes et anthropologues se sont attachés à l'étude d'un type de personnage dont la ruse est le trait de caractère principal et qu'ils ont désigné par le mot *trickster* – l'équivalent français de ce terme est *décepteur*. Ce type est représenté dans le récit médiéval par Renart, protagoniste d'un certain nombre de récits brefs regroupés dans le recueil intitulé *Le Roman de Renart*, et par les personnages de fabliaux. (…) la ruse, comme principal ressort narratif de ces récits brefs dont le rire est la vocation essentielle, a été ainsi souvent associée au comique.[1805]

De ce fait, le personnage rusé est présent dans de nombreuses œuvres narratives. Insaf Machta tente de démontrer comment Tristan peut être considéré lui aussi comme un « trickster ». Dans les différentes versions de la légende autour de Tristan et Iseut, le lecteur ne peut que remarquer les nombreux stratagèmes mis en place par les deux amants afin d'échapper à la surveillance des barons félons[1806]. Tristan a souvent recours à la ruse pour échapper aux soupçons de son oncle, le Roi Marc. Comme Renart, son ingéniosité est mise en avant grâce à plusieurs procédés. Le jeune héros se plaît en effet à revêtir différents costumes et rôles, comme celui du lépreux dans l'épisode du Mal Pas[1807]. Aux côtés d'Iseut, il lui faut surtout user des possibilités de la parole en prononçant des faux discours. Dans l'ensemble du roman, Tristan est perçu comme un personnage héroïque, capable d'affronter le Morholt. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de cacher aux yeux de tous son amour pour Iseut, sa force lui est inutile. Dans son article « Tristan and Renart : Two Tricksters », Nancy Freeman Regalado rappelle le célèbre adage opposant la ruse et la force :

> Because he cannot make full use of his strength, he must, like Renart, use his wits : "engingneus est, mes n'est pas fort" (Br. VIII,v. 8109). Tristan, as a trickster, can act only through tricks because his desire, like Renart's hunger and lust, is insatiable *and* because what he wants does not and cannot belong to him. There can be no tricks without both desire and prohibition.[1808]

Tristan peut donc être rapproché de Renart dans l'utilisation de la ruse, même si, comme le souligne la critique, il est plus aisé de relever la fourberie du goupil que celle du héros celtique : « How can we call Tristan a trickster ? It is easy to call Renart a trickster, since it is his nature to trick, to practice his *renardie*. We do not hesitate to speak of Renart's cunning and guile, while we would hardly say that Tristan "foxes" King Mark »[1809]. Néanmoins, même si la ruse

---

[1805] I. MACHTA, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010 (*Essais sur le Moyen Âge*, 48), p. 9.
[1806] *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. et trad. D. LACROIX et Ph. WALTER, Paris, Le Livre de Poche, 1996 (1re éd., 1989) (*Lettres gothiques*).
[1807] N. FREEMAN REGALADO, « Tristan and Renart : Two Tricksters », *The Comic Spirit in Medieval France*, t. 16/1, *L'Esprit créateur*, 1976, p. 30-38, ici p. 32 : « The authors of the Tristan stories keep our admiration in several ways. They always emphasize that Tristan's disguises cover his real self, and his true, beautiful and admirable body is usually easily perceived through his costumes ».
[1808] *Ibid.*, p. 34.
[1809] *Ibid.*, p. 31.

des deux personnages ne s'exerce pas pour les mêmes raisons de prime abord, il semblerait qu'elle tende vers le même objectif général. Nancy Freeman Regalado apporte une précision à la définition de la tromperie en général : « A trick is, narratively speaking, what we may call the getting of a desired but forbidden object »[1810]. Tout personnage qui se montre astucieux espère en effet obtenir quelque chose[1811]. *In fine*, le sujet de la quête dépend de la nature même de l'œuvre et des registres littéraires dans lesquels elle s'inscrit. Dans les romans empreints de courtoisie, il est davantage question par exemple de cacher la relation adultère tout en l'entretenant. Philippe Ménard met en avant les différents types d'œuvres au Moyen Âge où les héros étaient principalement rusés : « Il est plus remarquable encore que, si la ruse joue un rôle primordial dans les *fabliaux* ou dans le *Roman de Renart*, elle n'est pas sans tenir une place importante dans le roman courtois »[1812].

Dans un autre ouvrage visant à délivrer les principales caractéristiques du fabliau, Philippe Ménard considère la ruse comme un élément principal : « La méfiance à l'égard des autres est une règle d'or, car le monde est peuplé de fous et de fourbes »[1813]. Cette « méfiance » se retrouve dans de nombreux fabliaux où s'affrontent dupeurs et dupés. Selon Rosanna Brusegan, la ruse est l'essence même du conte à rire du Moyen Âge :

> Par ailleurs, le fabliau est un conte pour rire, fondé sur la ruse, la dissimulation : le masque devient un élément constitutif de ce type de narratif, et pose d'emblée le problème du conflit possible entre l'ambiguïté ainsi créée et la transparence affichée du récit.[1814]

Ainsi, comme les autres genres narratifs médiévaux, le fabliau met en scène des situations où ruse et naïveté sont mises en regard. Les personnages ne cessent de se mesurer les uns aux autres en rivalisant d'ingéniosité. Dans notre analyse, différents fabliaux seront donc convoqués puisque la plupart constitue une source d'inspiration majeure pour les farces. Même si la ruse est très présente dans la littérature narrative médiévale, on la retrouve également sur les tréteaux. La fourberie est en effet inhérente au genre farcesque, comme le rappelle Alan E. Knight : « The primary action in a farce is trickery (…) »[1815]. Cette donnée revient de manière

---

[1810] *Ibid.*, p. 34.

[1811] Selon Insaf Machta, c'est lorsque le personnage se retrouve « bloqué » dans sa quête que le processus de la ruse est déclenché. Cf. I. MACHTA, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, p. 15 : « Les personnages ont recours à la ruse lorsqu'ils se rendent compte que le rapport frontal à autrui et aux situations auxquelles ils sont confrontés est infructueux (…) ».

[1812] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 360.

[1813] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 115.

[1814] R. BRUSEGAN, « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction », *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. M.-L. OLLIER, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988 (*Études médiévales*), p. 97-109, ici p. 97.

[1815] A. E. KNIGHT, « France », *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*, dir. S. ECKEHARD, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (*Cambridge studies in medieval literature*, 9), p. 151-168, ici p. 155. Cf. également, *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 2, p. 9 : « (…) les dupés et les trompeurs. Eux ne sont pas unis par les liens sacrés du mariage, mais par une nécessité dramatique peut-être plus impérieuse, car

régulière dans le discours des détracteurs de la farce. Pierre de Laudun d'Ailgaliers explique que l'essence même d'une pièce farcesque est la ruse : « La matière (…) est toute ruse et tromperie de jeunes gens envers les vieillards, la malice des serviteurs, le larcin des vierges, convoitise de leur virginité, affrontement des plus rusez, et fraude des serviteurs ou servantes »[1816]. Le motif de la fourberie constitue en effet un trait constant dans l'univers farcesque. Ce constat est encore plus frappant en prenant en compte l'étymologie du mot « farce ». Dans son étude, Bernadette Rey-Flaud rappelle les liens étroits entre le genre farcesque et la tromperie :

> (…) il a existé un mot *farce* (descendant du latin *farsus*), apparenté à un mot *fars*, de la même famille, signifiant « article de la toilette féminine », d'où « tromperie ». Ce mot a été contaminé par un terme de sens très voisin *fart* signifiant, comme en français moderne, « fard », au sens propre comme au sens figuré, c'est-à-dire, là encore, « tromperie ».[1817]

Bernadette Rey-Flaud considère que la ruse fait partie intégrante du genre farcesque, si bien que, selon elle, les pièces qui n'en comportent pas sont de « fausses farces »[1818]. Défendant la même idée, Daniel Poirion souligne le fait qu'une farce doit être « ingénieusement conduite selon les différents mécanismes de la ruse et de la malice »[1819]. On trouve en effet rarement une farce qui ne met pas en scène au moins un procédé de tromperie. D'autant plus que le genre théâtral semble propice à donner vie aux illusions. Zoé Ververopoulou explicite cette idée en ces termes : « Considérer le théâtre comme l'expression par excellence d'une esthétique de la tromperie serait moins exagéré qu'il ne paraît à première vue »[1820]. Comprenant que le théâtre est le lieu de tous les possibles, les auteurs des farces se sont emparés du motif de la ruse afin de donner plus de consistance aux actions de leurs personnages. Il s'agit également du combat éternel pour savoir quel personnage est le maître de la situation. La ruse permet ainsi de donner du piquant à cet affrontement et de deviner les réelles intentions des protagonistes. À ce sujet, Zoé Ververopoulou précise qu'un personnage fourbe est souvent mené par un désir insatisfait : « (…) il n'est pas surprenant que les personnages de la farce adorent feindre, mentir, se déguiser, dissimuler ou se dissimuler et qu'ils s'adonnent avec volupté à toutes sortes de jeux de rôles ou de tromperie, afin d'obtenir ce qu'ils n'ont pas »[1821]. Les thèmes que l'on retrouvait

---

le trompeur n'est rien sans sa dupe, et vice versa. L'un et l'autre n'acquèrent d'existence théâtrale que dans et par la tromperie ».

[1816] Pierre DE LAUDUN D'AILGALIERS, *L'Art poétique français*, éd. J.-Ch. MONFERRAN, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000 (*Société des Textes Français Modernes*, 220), p. 152.

[1817] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 164.

[1818] *Ibid.*, p. 205.

[1819] D. POIRION, *Littérature française, Le Moyen Âge 1300-1480*, Paris, Arthaud, 1971, p. 169.

[1820] Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », *Artful Deceptions. Verbal and Visual Trickery in French Culture*, dir. C. EMERSON et M. SCOTT, Bern, Peter Lang, 2006, p. 209-226, ici p. 209.

[1821] *Ibid.*, p. 211.

dans les romans courtois, ainsi que dans les œuvres plus grivoises, sont présents sur scène également. Les personnages farcesques ont recours en effet à la ruse pour assouvir leur désir amoureux et/ou sexuel, pour cacher une relation adultère ou pour ridiculiser un personnage épris d'amour. Outre le domaine de l'amour, nous retrouvons également des thèmes plus triviaux et rudimentaires comme le vol d'objets ou de nourriture[1822]. Nous d'établirons ici des liens entre les farces et les pièces de notre corpus afin de voir s'il est possible de recouper les mêmes thèmes.

La ruse est également attribuée à des types de personnages particuliers. Si la farce se construit autour d'une lutte de pouvoir entre deux personnages, l'idéal serait que l'un d'entre eux possède cette compétence. À ce sujet, les propos de Zoé Ververopoulou sont révélateurs sur le fonctionnement de la farce :

> En fait, tout conflit farcesque remonte à la lutte pour la domination. Opposant non pas les « bons » aux « méchants », mais les trompeurs aux trompés et privilégiant le schéma structurel du « dupeur dupé », la farce crée un univers dramatique original, où ruse et tromperie fonctionnent comme métonymies du pouvoir.[1823]

Comment la farce répartit-elle les différents rôles avec les types de personnages ? Le genre farcesque perpétue ici la tradition des fabliaux et des romans courtois puisque l'on retrouve également un clivage entre les personnages masculins et féminins[1824]. Ce sont en effet ces derniers qui exercent leur ruse contre la naïveté excessive des hommes. Dans *Les caractéristiques essentielles de la farce française*, Barbara C. Bowen rappelle que la ruse féminine est un thème essentiel du genre théâtral :

> Si les femmes ne brillent pas par leur sottise, elles triomphent, en revanche, sur le chapitre de la ruse. La ruse est le thème d'un très grand nombre de farces, et dans la plupart des cas, peut-être, c'est de la ruse féminine qu'il s'agit.[1825]

Les personnages féminins se montrent fourbes afin de remporter la victoire dans le combat conjugal. Nous pouvons nous appuyer sur les propos éclairants de Barbara C. Bowen : « D'ailleurs la ruse des femmes, et la ruse ou la brutalité des maris, sont au service

---

[1822] Nous renvoyons notamment aux remarques de Bernadette Rey-Flaud. Cf. B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 189 : « La ruse se révèle le ressort, plus ou moins complexe, de la farce. Les motivations (souvent des besoins très primitifs comme la faim ou le désir sexuel) ne sont que les "habillages" de cette ruse ».

[1823] Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 211. Voir aussi, p. 215 : « À notre avis, tromper, mais surtout savoir échafauder et interpréter des rôles, c'est, dans la farce, posséder le vrai pouvoir ».

[1824] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 370 : « Qu'elles soient grandes ou petites, simples ou savantes, les ruses, dans le roman courtois ne sont pas également partagées entre les personnages. Il est très net que les hommes ont beaucoup moins d'adresse que les femmes ». Voir aussi, p. 371 : « (…) l'industrie des hommes ne pèse pas lourd à côté de la duplicité des femmes ». Cf. également, B. FAIVRE, « Le sang, la viande et le bâton (Gens du peuple dans les farces et les mystères des XV^e^ et XVI^e^ siècles) », p. 31 : « La question que repose sans cesse la farce, c'est : qui commande, l'homme ou la femme ? ».

[1825] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 29. Voir aussi, p. 31 : « La ruse triomphe de la sottise ; c'est dans l'ordre des choses (…) ».

d'un thème très important – celui de la *lutte pour dominer*. Dans un grand nombre de farces, le véritable prétexte de la querelle est de savoir qui sera serviteur et qui maître »[1826]. Cette donnée est fondamentale puisque ce même type d'affrontement apparaît également dans les comédies humanistes. Il s'agira ici d'analyser la filiation directe avec les farces, mais aussi la manière dont les auteurs des pièces de notre corpus se sont emparés de cette lutte de pouvoir.

Outre cette opposition marquée entre les deux sexes, il est intéressant de voir comment la ruse peut bouleverser la vision de la société. Proposant une analyse de la farce de *Maître Pathelin*, Konrad Schoell formule cette idée en ces termes : « La hiérarchie de la ruse prend le contre-pied de la hiérarchie sociale »[1827]. Dans le monde de la fourberie, ceux qui avaient pour habitude de dominer autrui peuvent devenir les dupés. C'est pour cette raison que la ruse possède un lien avec le carnaval où les valeurs fondatrices de la société sont renversées. Ainsi, des types de personnages, comme les femmes ou les paysans, sont-ils désormais les maîtres de la situation et se jouent-ils de ceux qui sont normalement les plus forts, au moins le temps de l'intrigue. Pourtant, la ruse peut se retrouver au-delà des personnages. L'avant-propos d'*Écriture de la ruse* rappelle que la présence de la fourberie est tout d'abord due à l'écriture même de l'œuvre :

> La ruse paraît intimement liée à l'écriture, car écrire veut aussi dire ruser et avec le langage, et au moyen de celui-ci : trahir la réalité en faveur de l'effet de réel, fabuler un monde et mystifier le lecteur en lui tendant les rets d'une illusion où l'emmènent les sens trompés par la parole rusée de l'écriture romanesque. C'est à la fois déjouer le langage pour figer dans la permanence de l'écriture le contenu éphémère et mouvant de la pensée, et se laisser déjouer par lui, lorsqu'il entraîne la pensée sur les chemins inattendus où surviennent des mots et des images qu'on ne saurait prévoir d'avance.[1828]

Les auteurs ne cessent donc de mettre à profit les atouts de ce thème littéraire. Entre réalité et illusion, le lecteur et les personnages peuvent devenir la dupe dans ce monde des apparences qui s'offre à eux.

Lorsque le motif de la ruse apparaît dans le texte, elle peut aussi se décliner sous différentes formes. Les personnages qui veulent se montrer astucieux disposent de plusieurs moyens. Dans l'ouvrage collectif *Écriture de la ruse*, la variété de possibilités qu'offre la ruse est décrite ainsi : « Les ruses s'installent tantôt dans l'intrigue (alibis, méprises, déguisements, quiproquo, contrefaçons), tantôt dans la parole (mauvaises excuses, malentendus, équivoques, jeux de mots) »[1829]. En effet, lorsqu'on parle de tromperie, on pense bien souvent au

[1826] *Ibid.*, p. 32.
[1827] K. SCHOELL, « Commerçants et paysans. Structures de *Pathelin* : l'opposition des personnages », *Maistre Pierre Pathelin. Lectures et contextes*, dir. D. HÜE et D. SMITH, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (*Interférences*), p. 51-65, ici p. 64.
[1828] *Écriture de la ruse*, dir. E. GRODEK, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000 (*Faux titre*, 190), Avant-Propos, p. 11.
[1829] *Ibid.*, p. 11.

changement d'identité rendu possible grâce au déguisement. Créateur de quiproquos, la dissimulation d'identité est une source de comique à la fois dans les farces et dans les comédies humanistes. L'utilisation de différents types de costumes est d'ailleurs encore plébiscitée au XVI^e siècle. Outre ce procédé, certains personnages sont de véritables virtuoses dans l'art de la parole mensongère. Ainsi, le discours trompeur peut être une arme redoutable contre laquelle il est difficile de riposter. Dans son article « Facétie et comédie humaniste », Madeleine Lazard souligne d'ailleurs l'importance de la maîtrise de la parole pour tout personnage rusé :

> L'intrigue qui repose sur une tromperie souligne l'ingéniosité du meneur de jeu. Or cette ingéniosité est essentiellement verbale. La tromperie repose le plus souvent sur le mensonge des auxiliaires inventifs de l'amoureux, mensonge indispensable à la réussite de la « beffa » ou de la « burla » qui permet l'heureux dénouement. Mais l'auteur s'attarde très gratuitement à montrer la virtuosité et l'imaginative fertile du trompeur.[1830]

Si le déguisement permet surtout de mettre en doute la vue, la parole permet de manipuler les autres sens. C'est d'ailleurs l'un des canaux les plus utilisés par les personnages farcesques. Comme le soulignent Jean Dufournet et Michel Rousse, tromperie et langage ne font qu'un dans la farce : « C'est le langage qui est le moteur de l'action et de la tromperie, en sorte que la farce est une comédie du langage et de sa puissance »[1831]. Même si la parole paraît plus discrète que le déguisement, il ne faut pas pour autant sous-estimer ses pouvoirs et ses répercussions. Il est intéressant de convoquer les propos de Zoé Ververopoulou démontrant l'importance de l'utilisation de la parole mensongère pour assurer le succès d'une fourberie :

> Dans cet univers qui célèbre la tromperie, le langage ne pourrait pas faire exception. Parfois toute une intrigue farcesque se fonde sur l'humeur espiègle du langage et le potentiel dramatique que celui-ci véhicule. Ainsi, il y en a qui sont principalement fondées sur un quiproquo verbal, superposant deux sens différents, dont l'un est nécessairement obscène.[1832]

Toute parole bien menée peut en effet être une source de quiproquo car elle déforme la réalité, au même titre que la dissimulation d'identité. Les personnages qui ne veulent pas être dupés doivent donc prêter attention au sens même des mots utilisés par leur interlocuteur. Cette tromperie est surtout utilisée dans le domaine de l'amour puisque les sens peuvent facilement être faussés. Faut-il déjouer les sens propres et les sens figurés des mots ? Zoé Ververopoulou délivre des réponses à cette question : « La trouvaille linguistique au sous-entendu érotique non seulement devient le noyau de la tromperie, mais, de plus, elle gère le code gestuel, structure les dialogues et enfin garantit un effet comique irrésistible »[1833]. Dans cette partie, nous nous

[1830] M. LAZARD, « Facétie et comédie humaniste. Discussion », p. 137.
[1831] J. DUFOURNET, M. ROUSSE, *Sur "la Farce de Maître Pierre Pathelin"*, Paris, Honoré Champion, 1986 (*Unichamp*, 13), p. 59.
[1832] Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 220.
[1833] *Ibid.*, p. 222. Voir aussi, p. 223 : « En réalité, c'est la tromperie qui rajeunit le langage en annulant ses usages conventionnels et en le faisant reculer vers les sources de la littéralité ».

focaliserons principalement sur les différents stratagèmes mis en place par les personnages rusés. Nous verrons comment les procédés farcesques ont été réinvestis dans les comédies humanistes.

La présence d'un personnage rusé implique aussi celle d'un personnage naïf. Dans cette dualité dupeur/dupé, les portraits des deux instances sont souvent mis en regard[1834]. Le degré de crédulité du naïf exerce une influence sur la réussite de la ruse. La réalisation de la duperie dépend en effet de la manière dont l'un des personnages se laissera prendre. Max Vernet rappelle à ce sujet que le dupé est bien souvent victime de lui-même : « Dans toute ruse, (…) le dupé se laisse prendre à lui-même, à ses désirs ou à ses habitudes »[1835]. En outre, c'est précisément ce combat entre rusé et naïf qui est au cœur même de la farce. Les propos de Charles Mazouer sont, à cet égard, intéressants :

> Qu'est-ce que la tromperie sinon la manifestation de l'éternel affrontement entre le rusé et le sot, le malin et le naïf ? La volonté de réduire l'autre, d'assurer son pouvoir sur lui et de le mener où l'on veut en lui mentant, en lui jouant la comédie, en lui faisant admettre l'invraisemblable ? La violence n'est pas ici celle des coups, de la force brute ; elle se déguise, mais laisse entrevoir le conflit entre l'astuce et la bêtise, qui se dénoue toujours, selon l'ordre des choses, par le triomphe de la ruse sur la sottise.[1836]

Celui qui possède la ruse finit forcément par gagner. Ici, dupeur et dominant se confondent. À ce sujet, Alan E. Knight perçoit la farce comme « une jungle morale où les fourbes et les rusés sont plus aptes à survivre »[1837]. Peu importent les valeurs morales mises en œuvre du moment que la fourberie l'emporte, tel pourrait être l'adage de toute pièce farcesque. Cet adage peut-il s'appliquer également aux comédies humanistes ou bien celles-ci mettent-elles déjà en avant les préceptes classiques du *placere* et *docere*, propres au siècle suivant ? Enfin, si la ruse peut prendre différentes formes, son but ultime reste le rire. Nous pouvons nous référer aux idées de Raymond Lebègue sur le genre comique : « Le principal moteur du rire, c'était le bon tour, la "finesse", la tromperie, en italien la *burla* »[1838]. La ruse semble donc inhérente au genre comique et les comédies humanistes n'en sont pas exemptes. Même si l'étude de Jean Emelina concerne des œuvres postérieures à notre corpus, ses réflexions peuvent étayer notre propos sur la notion même de « plaisir comique » : « Le spectacle de la fourberie ne laisse pas de procurer un plaisir (…). Le succès du fourbe, rejoignant le goût éternel et universel de la ruse, *traduit un*

[1834] Nous avons ainsi décidé de traiter le thème de la naïveté et de la ruse séparément afin de nous concentrer sur leurs caractéristiques propres. Toutefois, la partie sur la naïveté précède celui sur la ruse pour une meilleure comparaison entre les deux systèmes.
[1835] M. VERNET, « Narrer (-) la ruse », *Écriture de la ruse*, dir. E. GRODEK, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000 (*Faux titre*, 190), p. 23-36, ici p. 25.
[1836] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 342.
[1837] A. E. KNIGHT, « La farce et la moralité : deux genres distincts », *Le Théâtre au Moyen Âge*, éd. G. R. MULLER, Montréal, L'Aurore / Univers, 1981, p. 239-251, ici p. 248.
[1838] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 35.

besoin profond de l'inconscient individuel et collectif (…) »[1839]. En ce sens, le spectateur rit aux dépens des personnages dupés et relève l'ingéniosité des plus rusés. Du côté des personnages, ceux qui parviennent à dominer la situation ressentent du plaisir également à contempler tout leur art. Dans *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Philippe Ménard formulait cette idée ainsi : « Le malin plaisir de faire des dupes est fondamentalement une exaltation de soi. C'est aux dépens des autres que l'on affirme son moi »[1840]. Face à leur succès, les personnages rusés maîtrisent encore mieux leurs compétences en les améliorant, tels des acteurs répétant leur rôle. Face à ce constat, peu d'issues sont possibles pour les personnages naïfs qui gagneront difficilement la partie contre de tels adversaires.

Que deviennent les valeurs morales lorsque la ruse est mise en cause ? Dans son étude sur la farce de *Maître Pathelin*, Michel Rousse explique que le lecteur oublie rapidement que la moralité d'une pièce est mise à mal puisqu'il s'attache davantage à l'arsenal déployé par le personnage rusé. Le plaisir à voir triompher ce dernier prend le pas sur toute idée édifiante :

> Avec la *Farce de Maître Pathelin* apparaît le premier exemple d'un personnage que l'on peut qualifier de fourbe. Dans la tradition qui s'est instaurée dans notre histoire théâtrale, l'immoralisme des actes perpétrés par le fourbe, qui, en toute autre occasion, serait rigoureusement condamné, bénéficie d'une indulgence générale (…). La bassesse des actes commis ne rencontre finalement que sympathie et admiration, et le public est ébloui devant la virtuosité qui permet au fourbe de mener à terme des actions apparemment impossibles. Il oublie que la morale réprouve les moyens utilisés, il est fasciné par ce qu'ils recèlent d'incontestable prouesse.[1841]

Dans son étude sur les fabliaux, Philippe Ménard apporte également un élément de réflexion : « Au fond, la ruse à elle seule recrée un autre monde. Elle sécrète une morale de l'efficacité. Elle entraîne un renversement des valeurs. La ruse devient un bien, un absolu. La satisfaction du triomphe sur un adversaire, le plaisir du succès font figure de vertu »[1842]. En effet, la réalisation de la ruse s'inscrit dans un affrontement entre au moins deux personnages. Le lecteur ou le spectateur se plaît donc à deviner qui en ressortira vainqueur. Dans le même ouvrage, Philippe Ménard démontre implicitement que la fourberie s'exerce souvent en représailles :

[1839] J. EMELINA, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, p. 202. Cf. également, *ibid.*, p. 210 : « Autre caractéristique fondamentale à rappeler : l'action du fourbe est, en apparence, profondément immorale. Tout y est fausseté : fausses identités, faux sentiments, fausses paroles, fausses nouvelles. On vole, on trompe et on ment. Des fins généreuses – le bonheur des amoureux – qui ne sont peut-être encore, dans cette perspective, que des fins prétextes, dissipent systématiquement (sauf en fin de siècle) toute réprobation. L'assentiment du public est constant. Ni effroi ni honte puisqu'on sait, puisque le dramaturge s'est assuré la complicité de la salle. Le fourbe s'enfonce dans ce jeu du péché avec notre bénédiction. Tout le public est derrière lui. S'indigner, refuser cette participation « pour rire », ce serait se ranger d'emblée dans le clan des victimes ridicules et bornées ».

[1840] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 334.

[1841] M. ROUSSE, « Pathelin ou la fourberie en question », p. 7.

[1842] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 117.

« Les ruses les plus intéressantes doivent, semble-t-il, répondre à un des trois critères suivants : ou bien être le fruit d'un agencement subtil ou bien être une riposte habile à la fourberie d'un méchant ou encore se multiplier dans une sorte de festival de duperies »[1843]. Néanmoins, certains personnages rusés prennent également plaisir à tromper autrui sans raison particulière, comme pouvait le faire Renart[1844]. Dans ce cas, le divertissement de voir un autre personnage en difficulté l'emporte sur toute valeur morale. C'est notamment ce que Charles Mazouer démontre en parlant de la farce :

> Une farce, une « falace » se présente naturellement à l'esprit pour obtenir d'autrui ce qu'on veut et qu'autrui ne voudrait pas accorder de bon gré. Et non seulement la question morale ne se pose pas, mais on sent chez les trompeurs, chez ceux qui organisent une tromperie par intérêt ou par nécessité, comme le plaisir de jouer un bon tour, qui sera bientôt accompagné d'une sorte de satisfaction d'artiste devant sa réalisation. Sans compter ceux qui trompent par simple envie de faire une farce, et dont la satisfaction est toute esthétique.[1845]

Zoé Ververopoulou se montre également rassurante : « Mais les affrontements farcesques sont toujours ludiques et la tromperie est conçue comme *jeu*, associé le plus souvent à la création d'une illusion (…) »[1846]. Pourtant, de nombreuses valeurs morales sont bel et bien détournées. L'adultère est en effet monnaie courante et les femmes ne sont pas les seules à être accusées. Des personnages masculins sont également concernés, surtout les hommes d'Église, démontrant que les valeurs religieuses sont à nouveau bafouées. Nous étudierons principalement *L'Eugène* de Jodelle, unique pièce qui met en scène le religieux lubrique, et qui devient le digne héritier des fabliaux et des farces. À leurs côtés, différents types de personnages espèrent obtenir quelque chose d'autrui, comme les entremetteuses et les valets. Dans ce cas, les motivations peuvent être diverses mais, comme le rappelle Zoé Ververopoulou, les mêmes schémas d'action reviennent d'une farce à une autre : « Les héros de la farce recourent à la ruse chaque fois qu'ils veulent se jouer ou se venger de quelqu'un, mais, surtout, chaque fois qu'ils aspirent à des plaisirs charnels ou gastronomiques interdits »[1847]. Nous verrons en effet que les personnages ont souvent recours à la ruse lorsqu'ils veulent assouvir des besoins personnels, pouvant être de l'ordre de la sexualité ou de la nourriture. D'autres opèrent pour le bon déroulement de l'intrigue et contribuent au dénouement heureux.

Nous tenterons ainsi de dégager les différentes facettes de la ruse au sein des œuvres médiévales, en nous appuyant principalement sur les farces, tout en rappelant comment elles

---

[1843] *Ibid.*, p. 191.
[1844] À ce sujet, cf. I. MACHTA, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, p. 48 : « Le piège est en général un dispositif conçu pour mettre l'ennemi dans une situation périlleuse ou pour le moins difficile ».
[1845] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 342-343.
[1846] Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 211.
[1847] *Ibid.*, p. 212.

ont pu s'inspirer de certains fabliaux antérieurs. Redécouvrons ces éléments farcesques dans les comédies humanistes de notre corpus en montrant à la fois l'héritage direct, mais également leur évolution possible.

1. Tromper par le discours

1.1. L'arme favorite de l'entremetteuse

Comme le souligne Bernard Ribémont, « L'atmosphère du complot, du secret, est également un adjuvant important (…). L'entremetteuse est toujours présentée comme une experte (…). C'est l'entremetteuse qui prend les choses en main, gère, organise »[1848]. Ce type de personnage appartient en effet au monde de la ruse. Sollicitée par les jeunes premiers, elle doit inventer des stratagèmes pour les satisfaire[1849]. Pour ce faire, son domaine d'action peut différer d'une œuvre à une autre[1850]. Tandis que certaines entremetteuses se contentent d'introduire le jeune homme chez son amante, d'autres doivent affronter différents obstacles, ce qui les force à déployer tout un arsenal d'idées. L'habileté à manipuler autrui est inhérente à ce type de personnage puisqu'on le retrouve dès le *leno* et la *lena* de l'Antiquité. De plus, cette caractéristique perdure dans les différents genres littéraires : la courtière d'amour, présente dans le genre narratif, est aussi ingénieuse que son homologue sur la scène théâtrale. En revanche, l'objet de la ruse, ainsi que ses motivations, diffèrent selon les personnages[1851]. Dès les origines, le marchand d'esclaves invente de nombreux stratagèmes pour duper un amant naïf qui serait prêt à tout pour passer du temps avec son amante. De ce fait, il n'a aucun scrupule à augmenter le prix au fur et à mesure des négociations[1852]. Certaines entremetteuses peuvent en effet se montrer ingénieuses pour leurs propres besoins et se révèlent ainsi très cupides[1853]. Pourtant, d'autres agissent comme de véritables metteurs en scène capables d'aider autrui. Dès le Moyen Âge, la maquerelle devient une véritable adjuvante, servant les amours d'autres personnages.

[1848] B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, p. 147.
[1849] Sur l'importance de ce type de personnage dans les intrigues amoureuses, cf. B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, p. 272 : « La littérature traditionnelle fournit de nombreux exemples d'amants qui recourent aux services d'une entremetteuse pour tromper la vigilance de parents ou la jalousie d'un mari ».
[1850] Madeleine Lazard identifie surtout deux domaines d'action pour ce type de personnage. Cf. M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e^ siècle et ses personnages*, p. 322 : « celui d'agir par des artifices et des stratagèmes (philtres, ruses, substitutions et déguisements) et celui de conseiller, de séduire par l'éloquence, en recourant à toutes sortes de sophismes de la rhétorique amoureuse ».
[1851] C'est notamment pour cette raison que ce personnage peut être perçu de manière négative selon les époques et les auteurs. Cf. J. ROSSIAUD, *Amours vénales. La prostitution en Occident – XII^e^-XVI^e^ siècle*, p. 124 : « Mais elles ont surtout à persuader une jeune femme d'accéder à une demande de rencontre, à garantir au client la discrétion, et éventuellement à conduire la fille au lieu du rendez-vous. Aux yeux des autorités, elle devient ainsi, plus que le client, la corruptrice de la jeune femme ».
[1852] Nous pensons notamment à la figure terrifiante de l'entremetteur éponyme de l'œuvre de Térence, Phormion.
[1853] L'un des défauts assignés à l'entremetteuse peut en effet être la cupidité. Ses actions sont souvent reliées au gain d'argent et, selon le personnage, il est possible de trouver différents aspects à ce sujet. Ce type de personnage est étudié également dans la partie sur « Le pouvoir de l'argent » afin de compléter son portrait. Cf. *infra*, p. 521-532.

Philippe Ménard relève l'évolution apparente entre les œuvres antiques et celles du Moyen Âge :

> On devine que dans la société antique l'entremetteuse ne peut jouer un grand rôle dans la mesure où l'esclave entreprenant favorise par ses ruses les amours de son maître. À quoi bon recourir aux services d'un tiers, quand on a sous la main, et presque gratuitement, un esclave astucieux ? Au Moyen Âge la situation n'est plus la même. L'esclave faisant défaut, il faut faire appel au talent d'une vieille, experte en fourberie. L'entremetteuse prend la relève de l'esclave.[1854]

Chaque portrait semble donc unique et les différentes sources d'inspiration ont permis de le complexifier. On peut regrouper certains personnages selon les types de texte et les époques. Cette étude nous permettra ainsi de mieux cerner les différentes influences qui ont eu un impact sur la construction du personnage de l'entremetteuse.

Dans notre corpus, deux entremetteuses sont nommées en tant que telles dès la liste des personnages et dans l'ensemble de l'œuvre. Il s'agit de Françoise dans *Les Contens* et de Claude dans *Les Esbahis*. Rappelons que le métier de Claude est davantage mis en avant dans la comédie de Grévin puisque le spectateur la voit en action. L'entremetteuse tient en effet une maison où des femmes peuvent se rendre en toute sécurité, et où, surtout, des hommes viennent pour trouver une amante qui leur donnera du plaisir. Dans *Les Contens*, Françoise est beaucoup plus discrète et son métier est découvert grâce à plusieurs indices parsemés dans l'œuvre. Cette discrétion sera importante à étudier : Françoise doit en effet se montrer rusée afin d'agir sans être démasquée. De plus, Odet de Turnèbe a construit un personnage tout à la fois plus complexe et plus complet, comme le souligne Madeleine Lazard :

> Elle possède les qualités habituelles aux femmes qui se mêlent d'affaires amoureuses : curiosité, voire indiscrétion sans scrupules, prudence, absence d'illusions sur la nature humaine, juste appréciation des caractères qui lui permet de les manœuvrer à son gré, autorité et assurance appuyées sur l'expérience de l'âge, remarquable habileté dans la ruse, rapidité de décision et d'exécution[1855].

Par rapport à notre corpus, nous nous focaliserons davantage sur Françoise puisque sa ruse est tout à fait remarquable dans l'ensemble de la comédie. *A contrario*, Claude, dans *Les Esbahis*, joue davantage un rôle de maquerelle qui permet à des hommes de prendre du plaisir avec des femmes placées sous sa protection. Claude n'a donc aucun impact sur l'intrigue, et sert davantage à donner une peinture de son époque par rapport à la quête du plaisir. Comme nous l'avons dit, le portrait de Françoise est plus développé puisqu'elle va participer au dénouement

[1854] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 213.

[1855] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 210. Les propos d'Étienne Chasles vont dans ce sens. Cf. É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 147 : « La vieille Françoise, l'amie de tout le monde, traverse la comédie d'un pas sourd et modeste, allant de l'un à l'autre, rendant service à tous et rappelant à chacun qu'elle est besogneuse (…). Auprès des mères, elle joue le rôle de confidente ; auprès des filles, c'est la tentation en personne ».

heureux de la pièce en permettant aux jeunes premiers de se retrouver. À ce sujet, Pierre Voltz met en avant l'épaisseur de ce personnage :

> Les ruses de l'entremetteuse Françoise, par exemple, n'ont rien des ruses énormes du valet italien, elles ont le caractère dosé, habile, insinuant, que leur donnerait dans la réalité quelqu'un qui voudrait que son tour réussisse. Cette femme, au reste, toute confite en dévotion, tout enveloppante, mais en fait sans scrupules et singulièrement attirée par les marchandages qu'elle provoque, mériterait de figurer en bonne place parmi les entremetteuses illustres, aux côtés de la Célestine, à qui elle doit peut-être quelque chose.[1856]

En effet, Françoise est l'héritière de nombreuses entremetteuses qui l'ont précédée. Même si l'influence italienne et espagnole est évidente, nous nous attacherons à démontrer que l'influence française l'est tout autant. Redécouvrons les entremetteuses rusées les plus marquantes dans la littérature du Moyen Âge, afin de comprendre les liens possibles avec les pièces de notre corpus.

1.1.1. L'entremetteuse médiévale

Au XII^e^ siècle, dans *Eracle*, Gautier d'Arras fait intervenir une vieille entremetteuse[1857]. Ici, Laïs, un empereur jaloux, doit partir à la guerre et, pour s'assurer de la fidélité de son épouse, Athanaïs, il l'enferme dans une tour le temps de son absence. Celle-ci n'accepte pas sa décision et, alors qu'elle assiste à une fête donnée lors du départ de son époux, elle tombe sous le charme d'un harpiste nommé Paridès. Les deux amants se lamentent car toute rencontre leur est désormais impossible. Intervient alors la voisine de Paridès qui s'inquiète des pleurs de son ami. Elle possède de nombreux traits communs avec une entremetteuse. Tout d'abord, elle connaît bien la vie des autres, elle est décrite comme : « une vielle qui molt savoit / de molt de riens dont mainte gent / ont oeus »[1858]. Ensuite, elle a exercé de nombreux métiers, ce qui la rapproche d'autant plus de celui d'entremetteuse[1859].

De plus, elle a une connaissance accrue du cœur des hommes. Elle comprend ainsi que Paridès se meurt à cause de son amour pour la jeune femme et décide de lui venir en aide[1860]. Il lui faut alors persuader Athanaïs de le rencontrer. Lorsqu'elle se retrouve avec la jeune femme, l'entremetteuse utilise plusieurs stratagèmes dans son discours. Elle prend en effet

[1856] P. VOLTZ, *La Comédie*, p. 38-39.
[1857] Gautier D'ARRAS, *Eracle*.
[1858] *Ibid.*, p. 124, v. 4012-4014.
[1859] *Ibid.*, p. 124, v. 4014 : « mestier molt sovent ».
[1860] *Ibid.*, p. 124, v. 4023 : « Li vielle est molt voiseuse et sage ».

appui sur Dieu à la manière de ses contemporaines : « se Dius me voie, / ne morrés pas a ceste voie »[1861]. À ce sujet, Philippe Ménard souligne toute l'ingéniosité de cette courtière en amour : « Le discours qu'elle tient et l'habileté dont elle fait preuve pour révéler à l'impératrice l'amour de Paridés ne manquent pas de sel »[1862]. Par ailleurs, elle continue à s'inscrire dans le *topos* de l'entremetteuse quand elle évoque son passé de femme passionnée qui a eu un grand succès auprès des hommes : « ja ai je fait maint home anui ; / quant je estoie jovene tous »[1863]. Elle répond également au critère d'un passé miséreux. En effet, lorsqu'elle se présente à l'impératrice, elle se plaint de sa pauvreté : « por traire mius le cose a preu / mostre ses bras, mostre ses piés/ qu'ele a mal vestus et cauchiés »[1864]. Enfin, dans le discours qu'elle lui adresse, la vieille femme se lance dans une *captatio benevolentiae* en la flattant[1865]. Puis elle lui rappelle que de nombreuses personnes partagent sa peine pour avoir été ainsi traitée par l'empereur : « vostre honor a enclose chi / et fors tramise vostre honte »[1866]. Elle brosse ensuite un portrait emphatique de Paridès en expliquant qu'Athanaïs mérite d'être aimée par un homme tel que lui[1867]. Ainsi, elle réussit à la perfection son discours rhétorique car l'impératrice lui demande son aide pour recevoir son amant. L'entremetteuse agit donc pour le bien des amants puisqu'elle leur permet de se retrouver en toute discrétion. Même si elle peut être considérée comme manipulatrice, elle n'est pas pour autant vue de manière négative. Bien au contraire, le narrateur nous fait davantage prendre parti pour les deux amants et l'entremetteuse, plutôt que pour l'empereur jugé cruel. Néanmoins, même si d'autres entremetteuses médiévales possèdent les mêmes qualités d'oratrice, la majorité d'entre elles ne sont pas toujours perçues comme des personnages positifs.

Dans *Le Roman de la Rose*, l'analyse du discours persuasif d'une entremetteuse, incarnée par la Vieille, est intéressante, puisqu'elle révèle un tout autre pouvoir de ce type de personnage[1868]. En effet, l'entremetteuse se fait passer pour une véritable conseillère des cœurs avec Bel Accueil : « Dites moi quel sont cil pensé, / Car se conseillier vous en sé, / Ja ne m'en verrez nul jor faindre »[1869]. Cependant, Bel Accueil émet des réticences et ne veut pas se fier à

[1861] *Ibid.*, p. 127, v. 4105-4106.
[1862] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 212.
[1863] Gautier D'ARRAS, *Eracle*, p. 128, v. 4154-4155.
[1864] *Ibid.*, p. 131, v. 4254-4256.
[1865] *Ibid.*, p. 132, v. 4267-4269 : « Ha ! fine biautés, flors de rose, / ja vos plain ge sor toute cose / et tos li mondes ensement ».
[1866] *Ibid.*, p. 132, v. 4278-4279. Voir aussi : « Molt vos plaignent et roi et conte » (p. 132, v. 4280).
[1867] *Ibid.*, p. 133, v. 4314, 4320 et 4317 : « l'a Dius fait si biel et si gent », « a Dius si grant bien mis en un » ; « tout home sont lait envers lui ».
[1868] Guillaume DE LORRIS et Jean DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, p. 670-768, v. 12559-14550.
[1869] *Ibid.*, p. 670, v. 12561-12563.

elle[1870]. Cette dernière comprend qu'il lui faut déployer d'autres arguments pour le convaincre de l'écouter. Elle entame alors un long discours, où elle lui explique qu'elle désire lui faire profiter de son savoir, pour pallier sa jeunesse innocente et naïve. Elle va même jusqu'à le complimenter : « Ha ! bel acueill, tant vous é chier / Tant estes vaillanz, tant valez ! »[1871]. De plus, l'un de ses arguments est qu'elle se doit de faire partager son expérience. En effet, conformément à la tradition, elle met en avant son grand âge en se plaignant de la mort qui la guette[1872]. La vieille femme explique ensuite qu'elle a appris de ses erreurs et que son expérience n'en est devenue que plus riche : « Experimenz m'en ont fait sage, / Que j'ai hantez tout mon aage »[1873]. Elle compte d'ailleurs lui enseigner les fondements de l'amour en se référant aux « commandemenz d'amours »[1874]. Après avoir développé les différentes étapes du sentiment amoureux, l'entremetteuse espère que Bel Accueil suivra ses conseils et réussira là où elle a échoué : celle-ci est bien trop âgée désormais pour se venger des hommes. Elle lui conseille de ne pas commettre les mêmes erreurs[1875]. Tout le discours de la Vieille semble être l'œuvre d'une bienfaitrice désirant aider autrui. Toutefois, lorsque le lecteur lit attentivement ses conseils, il s'aperçoit que la tromperie et la ruse sont mises en avant dans les relations amoureuses, ne laissant ainsi aucune place au bonheur. Ainsi, l'entremetteuse a voulu attirer l'attention du jeune homme afin de le détourner de l'amour pur vers lequel il se dirigeait. Son discours tente en effet davantage de le pervertir et l'entremetteuse apparaît ici comme un personnage négatif. Elle va donc réussir à le convaincre de commencer réellement sa quête amoureuse.

Si le personnage de la Vieille dans *Le Roman de la Rose* révèle une part sombre du pouvoir de l'entremetteuse, on retrouve le même type de situation avec le personnage éponyme du fabliau *Auberée*[1876]. Même si Per Nykrog souligne la rareté de ce type de personnage dans les fabliaux[1877], il est justement intéressant de voir ses caractéristiques dans deux fabliaux où l'entremetteuse opère selon le même mode d'action mais obtient un résultat différent. Outre

[1870] *Ibid.*, p. 670, v. 12570-12574 : « Neïs ses cuers la deffioit, / Qu'il ot paoreus et tremblant, / Mais n'en osoit moustrer semblant, / Tant l'avoit touz jorz redoutée, / La pute vieille redotee ».
[1871] *Ibid.*, p. 680, v. 12744-12745.
[1872] *Ibid.*, p. 680, v. 12746-12747 : « Mes tans jolis est tout alez / Et li vostres est a venir ». Voir aussi : *ibid.*, p. 680, v. 12769 : « Mais or m'estuet plaindre et gemir ».
[1873] *Ibid.*, p. 682, v. 12809-12810.
[1874] *Ibid.*, p. 692, v. 13017.
[1875] *Ibid.*, p. 768, v. 14544-14547 : « Cist mienz estaz vous soit examples, / Biau douz filz, et le retenez ! / Si sagement vous demenez / Que mieus vous soit de ma maistrie ».
[1876] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Auberée*, p. 296-312. À noter que le manuscrit D apporte un complément au titre initial : « D'auberee, la uielle maquerel ». Cf. *ibid.*, p. 173.
[1877] P. NYKROG, *Les Fabliaux*, p. 65 : « L'entremetteuse n'est pas une figure estimée de la galerie des personnages des fabliaux ».

Auberée, l'entremetteuse apparaît également dans *Le Prestre teint* sous les traits d'Hersent[1878]. Comme le précise Corinne Pierreville, ces deux entremetteuses ont la vieillesse comme principal point commun :

> Respectant les contraintes imposées par les récits brefs, ils font l'économie d'un portrait de la laideur et réduisent Auberée ou Hersent à une seule caractéristique, cette vieillesse qui les exclut de la sphère des personnages suscitant la sympathie du public et qui leur interdit de vivre elles-mêmes des relations amoureuses.[1879]

Néanmoins, dans notre étude, il est plus intéressant d'étudier le pouvoir de persuasion d'Auberée puisqu'Hersent échoue dans son entreprise. Dans *Le Prestre teint*, le personnage éponyme s'éprend de la femme de son voisin[1880]. Il décide alors de demander à Hersent d'intervenir en sa faveur puisque celle dont il est épris refuse ses avances[1881]. De ce fait, l'entremetteuse est reçue chez la femme convoitée. Elle doit désormais tout mettre en œuvre pour la persuader de recevoir son amant. Malheureusement, les choses ne vont pas se dérouler comme prévu dans ce fabliau. Tout d'abord, Hersent n'utilise pas véritablement l'art oratoire lorsqu'elle s'adresse à la jeune femme. Corinne Pierreville souligne les différentes lacunes de son discours : « Dans le fabliau du *Prestre teint*, l'intervention d'Hersent auprès de la bourgeoise ne brille pas par sa subtilité »[1882]. En effet, Hersent joue davantage le rôle d'une messagère que d'une entremetteuse puisqu'elle présente la situation à la jeune femme mariée sans structurer son discours :

> Li mieusdres sire vos salue
> Qui soit en tote la cité,
> Ce sachiez vos de verité.
> - Et qui est ce ? – Sire Gerbaus,
> Qui est por vos et liez et baus ;
> Par moi vos mande druerie,
> Prie vos que soiez s'amie.[1883]

Son rôle de messagère est ici mis en valeur par l'utilisation du verbe « mander » et le fait que le sujet soit le prêtre, reléguant ainsi Hersent au rang d'agent. De ce fait, l'entremetteuse n'a recours à aucun stratagème traditionnel et se trouve en mauvaise posture face aux réprimandes formulées à son encontre par la jeune femme mariée :

> Quant la dame ot tot escouté

[1878] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 7, *Le Prestre teint*, p. 319-330.
[1879] C. PIERREVILLE, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », p. 120.
[1880] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 7, *Le Prestre teint*, p. 320, v. 38-42 : « Mes li prestre mout poi prisoit / Quant que le borjois li fesoit : / Mieus vosist gesir o sa fame, / Qui mout estoit cortoise dame, / Et fresche et avenant et bele ».
[1881] *Ibid.*, p. 320, v. 51-54 : « Mout le ledenge et le maudit ; / Fors l'a geté de sa meson, / Et si fort le foert d'un tison / Que pou s'en faut qu'el ne l'esfronte ! ». Le portrait de l'entremetteuse est présent un peu plus tard dans la narration. Cf. *ibid.*, p. 321, v. 85-89 : « Lors vet seoir desus le sueil / Et regarde aval la rue, / Si a dame Hersent veüe, / La marrugliere del mostier, / Qui mout savoit de tel mestier ».
[1882] C. PIERREVILLE, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », p. 123.
[1883] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 7, *Le Prestre teint*, p. 322, v. 143-149.

Ce que Hersent li ot conté,
Lors li a dit une parrole :
« Dame Hersent, de vostre escole
Ne veu ge mie encore estre !
Ja de ce ne seroiz mon mestre
Que je por vos face hontage.
Se l'en nel tenist a hontage
Je vos donasse de mon poing,
Ou de ma paume ou d'un baston !
- Dame, ce ne seroit pas bo :
Il n'a bourjoise en tot Orliens
Qui par moi son ami ne face ! »[1884]

Le lecteur assiste d'ailleurs à un événement qui suscite le comique de situation : Hersent se fait battre et finit par s'enfuir tout en se lamentant[1885]. Ainsi, non seulement elle a échoué, mais elle n'aidera pas davantage le prêtre. Ce dernier pense pourtant avoir réussi son entreprise puisqu'il est finalement reçu chez sa dame[1886]. Il s'agit cependant d'une ruse élaborée par le mari et sa femme afin de se venger du prêtre. Le titre du fabliau prend ici tout son sens : surpris par le mari alors qu'il est en compagnie de sa femme, le prêtre tombe dans une cuve de teinture et s'enfuit, dévêtu, chassé de la maison[1887]. Voilà un cas intéressant où le pouvoir persuasif de l'entremetteuse est mis en échec. Certains indices dans le fabliau démontrent d'ailleurs qu'Hersent n'est pas appréciée par les autres personnages. Même si le prêtre requiert son aide au début, celui-ci craignait d'être vu en sa compagnie et émet sa demande de manière très discrète :

Li prestre dit : « J'ai grant talant
C'un poi peüsse a vos parler. »
Lors si la prist a acoler,
Mes il garde aval la voie :
Grant paour a que l'en nel voie ;
En sa meson s'en sunt entré.[1888]

De plus, le terme « pautonniere » est utilisé deux fois dans le texte[1889] et désigne explicitement Hersent. Il s'agit d'un terme d'insulte puisqu'il désigne une personne « ignoble par ses mœurs, ses manières ou son extérieur », et, utilisé au féminin, il est synonyme de « prostituée »[1890]. Hersent est donc perçue de manière négative puisqu'elle est assimilée à une ancienne prostituée devenue désormais une maquerelle, qui est aussi « la marrugliere del mostier »[1891], c'est-à-dire

[1884] *Ibid.*, p. 322-323, v. 150-163.
[1885] *Ibid.*, p. 323, v. 164-172 : « Lors li done delés la face / La bourjoise deus mout grans cous / Et dit : « Dahez eit vostre cous, / Quant vos ceanz venistes hui : / Por poi que ne vos faz anui, / Qui que le deüst amender ! » / Hersent sans congié demander / Est de la meson fors issue : / De honte palist et tresue ».
[1886] *Ibid.*, p. 325-326.
[1887] *Ibid.*, p. 329-330.
[1888] *Ibid.*, p. 321, v. 103-108.
[1889] *Ibid.*, p. 322, v. 121 et p. 325, v. 233.
[1890] F. GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, p. 447.
[1891] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 7, *Le Prestre teint*, p. 321, v. 88.

la « gardienne de l'église ». Enfin, il est intéressant de voir si le personnage de l'entremetteuse dans le fabliau *Auberée* possède les mêmes caractéristiques.

Les situations initiales des deux fabliaux ont des points communs. Dans *Auberée*, un jeune homme vient également demander de l'aide à l'entremetteuse car il est épris d'une jeune femme mariée récemment à un bourgeois[1892]. Auberée consent d'ailleurs rapidement à le soutenir dans son entreprise et trouve aisément le stratagème idéal[1893]. Le jeune homme doit en effet lui donner son surcot qu'elle glissera dans le lit de la jeune femme qu'il convoite, afin que son mari croie qu'elle le trompe. Pour ce faire, Auberée s'introduit facilement chez la jeune femme et tente de l'apitoyer au sujet de son triste sort en lui demandant du pain et du vin pour sa fille malade[1894]. Auberée prend également soin de la louer tout en l'interrogeant sur sa vie conjugale. Elle désire en effet attiser la peur de la jeune mariée qui espère égaler la première femme défunte de son mari[1895]. L'entremetteuse parvient ainsi à avoir accès à son lit et elle en profite d'ailleurs pour glisser discrètement le surcot du jeune homme dans le lit du couple. Auberée est contrainte d'utiliser cette ruse puisqu'elle sait toute la difficulté de convaincre son interlocutrice d'être infidèle. Cette dernière reste silencieuse pendant ce temps, écoutant scrupuleusement les conseils avisés d'Auberée[1896]. Elle adapte son discours et, contrairement à Hersent dans *Le Prêtre teint*, elle ne formule pas la demande du jeune homme. Bien au contraire, elle continue de louer les vertus de son interlocutrice, tout en agissant dans l'ombre, comme le souligne le narrateur : « Mes la vieille la sert de lobes ! »[1897].

Le lecteur comprend rapidement les conséquences de ce surcot laissé dans le lit conjugal. En effet, lorsque le mari le découvre, il chasse son épouse, pensant que celle-ci a été infidèle[1898]. Or, c'est ce qu'Auberée avait prévu. Il ne lui reste plus qu'à se présenter à la jeune femme éplorée et à l'inviter chez elle. Bien évidemment, le jeune homme ne tarde pas à arriver

---

[1892] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Auberée*, p. 298-299, v. 100-114 : « Enging li estuet a trouver / Qu'a s'amie puisse parler ; / Mout l'en tint et mout s'en prist garde. / A tant une meson esgarde / A une vieille costuriere : / Meintenant passe la chariere, / Si s'est asis sor la fenestre. / Cele li enquiert de son estre, / Qui de meint barat mout savoit, / Si li demande qu'il avoit, / Qui si soloit estre envoisié / Et des autres le plus proisié. / − La vieille avoit non Auberee ; / Ja si ne fust fame enserree / Qu'a sa corde ne la treïst ! »

[1893] *Ibid.*, p. 299-300.

[1894] *Ibid.*, p. 300, v. 171-178 : « Une goute a ma fille eu flanc / Si voil avoir de vos vin blanc / Et un soul de vos peins fetiz, / Mes que ce soit le plus petiz... / Dieus, merci ! Com j'en sui honteuse ! / Mes si m'en angoise la teuse / Qu'i le me convient demander. / Je ne soi onques truander, / Einc ne m'en soi aidier, par m'ame ! ».

[1895] *Ibid.*, p. 300-301, v. 183-192 : « Certes, dist ele, mout me siet / Que j'oi de toi si grant bien dire. / Comment se contient or ton sire ? / Te fet il point de bele chiere ? / Ha ! Com il avoit l'autre chiere ! / El avoit mout de son delit ! / Bien vodroie voer ton lit : / Lors savroie certainement / Se tu gis aussi richement / Com fesoit la premiere fame ».

[1896] *Ibid.*, p. 301.

[1897] *Ibid.*, p. 301, v. 198. Le glossaire de l'édition indique en effet que l'expression « servir de lobes » signifie « abuser par de belles paroles » : *ibid.*, p. 398. Cf. également G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 970 : « servir de lobes : flatter pour obtenir des faveurs, tromper ».

[1898] *Ibid.*, p. 302-303, v. 230-269.

dès que l'entremetteuse lui fait part du succès de son plan : « Jes te dirai, dist ele, beles ! / Car je tieng t'amie en mes laz : / Avoir en puez touz tes soulaz / Jusqu'a demein aprés ceste eure ! »[1899]. La maquerelle est telle une prédatrice qui a réussi à attraper sa proie comme en témoigne le substantif « laz », très utilisé dans le domaine de la venaison. Ainsi, Auberée a réussi à tromper la jeune femme grâce à un discours faux qui lui permettait d'obtenir toute sa confiance, mais aussi en anticipant les différentes réactions des personnages. Celle-ci se doutait en effet que le mari chasserait sa femme et que cette dernière devrait trouver un refuge quelque part. La maquerelle parvient alors à unir les deux amants qui placent désormais toute leur confiance en elle : « Ovrer veil par vostre congié, / Car bien m'avez rendu mon droit »[1900].

Afin de réconcilier la jeune femme avec son mari, Auberée va à nouveau ruser : elle lui demande d'adopter une posture pieuse dans l'église avant d'exhorter son époux à venir la voir[1901]. Auberée l'accuse en effet d'avoir forcé son épouse à faire pénitence de manière excessive. Le mari est rapidement convaincu et accepte son retour chez eux[1902]. Enfin, l'entremetteuse se rend à nouveau chez le couple et se lamente d'avoir perdu un surcot qu'elle était en train de raccommoder[1903]. Pour preuve, elle a laissé son aiguille et son dé dans leur maison. En découvrant ces différents objets, le mari est définitivement convaincu et ne soupçonne plus sa femme d'infidélité[1904]. Dans son article, Corinne Pierreville souligne l'ingéniosité de cette entremetteuse :

> Avec sa seule faconde et très peu de moyens, un surcot masculin, un dé et une aiguille, elle parvient à la fois à jeter le doute dans l'esprit du bourgeois quand sa femme était fidèle et à réconcilier les époux au moment où l'adultère est consommé. Qui pourrait se vanter de faire mieux ?[1905]

Ce type de ruse démontre bien que, dès le Moyen Âge, la maquerelle est un personnage fourbe, au pouvoir redoutable.

En outre, ce phénomène peut se retrouver dans le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz[1906]. Ce texte castillan, composé par l'Archiprêtre de Hita, a pour thème principal l'amour. L'auteur désire mettre en garde ses lecteurs contre les dangers de l'amour grâce à de sages conseils. Bien qu'il ait demandé, au préalable, à ses lectrices, de ne pas faire confiance à une vieille

---

[1899] *Ibid.*, p. 304, v. 338-341.
[1900] *Ibid.*, p. 305, v. 352-353. Voir aussi la promesse d'Auberée. Cf. *ibid.*, p. 307, v. 441-443 : « Lai moi a mon talent ouvrer ! / Encor porras bien recovrer / A t'amie et a ton delit ».
[1901] *Ibid.*, p. 307, v. 448-465.
[1902] Tous ces événements sont narrés aux pages 308-309.
[1903] *Ibid.*, p. 310-311.
[1904] *Ibid.*, p. 312, v. 635-639 : « A tant vers son ostel se tret : / Une huche euvre, si en tret / Le seurcot que il ot cachié : / Et quant il i trueve atachié / Le deel a tote l'aguille, / Qui li donast demie Puille / N'eüst il pas joie greignor ! ».
[1905] C. PIERREVILLE, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », p. 129.
[1906] Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, p. 217-336.

entremetteuse[1907], il est contraint lui-même de demander l'aide de Dame Pie puisqu'il est épris d'une femme. Il explique alors comment elle peut lui être utile : « busqué trotaconventos que siguiese este viaje / que éstas son comienço para el santo pasaje »[1908]. Malgré son avertissement, le narrateur ne manifeste pas de réticences à laisser son destin amoureux entre ses mains. Il explique en effet qu'elle joue, en premier lieu, le rôle de messagère et, qu'en plus, elle est loyale[1909]. Au fur et à mesure de ses agissements, son portrait devient de plus en plus sombre. L'entremetteuse exerce en effet une emprise particulière sur la jeune femme dont le narrateur est épris. Elle apparaît alors comme la détentrice d'un pouvoir magique, voire maléfique, car elle parvient à l'ensorceler[1910]. Ce pouvoir devient concret par le biais de la parole. En effet, une fois entrée chez sa future victime, la vieille femme met tout en œuvre pour la persuader d'aimer le narrateur. Elle parvient alors à rassurer la jeune femme et à acquérir sa confiance en lui prouvant sa grande valeur morale[1911]. Ainsi, le pouvoir de persuasion qu'elle exerce sur elle est un atout majeur pour l'entreprise du jeune homme qui cherche à la séduire[1912].

À cause d'une plaisanterie dont elle est la cible, la maquerelle, vexée, refuse de continuer à l'aider. Désappointé, le narrateur donne alors un conseil aux lecteurs : « Provélo en Urraca ; dótelo por consejo / que nunca mal retrayas a furto nin en conçejo »[1913]. Certes, il faut se méfier d'elle car elle agit dans l'ombre, mais il est aussi difficile de se passer de ses services, tant elle excelle dans son domaine. Par la comparaison qu'il opère entre l'animal le plus rusé – le renard – et elle, le narrateur reconnaît la supériorité de l'entremetteuse[1914]. Il admire les

[1907] *Ibid.*, p. 221-222, v. 909 a-d : « Entiende bien mi estoria de la fija del endrino : / dixela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino ; / guárdate de falsa vieja, de riso de mal vezino, / sola con omne non te fies nin te legges al espino ». Traduction, p. 195 : « Entends bien l'histoire de la fille de Prunellier : / je la dis pour t'instruire, non qu'elle me soit advenue ; / garde-toi de la traîtresse vieille, du médisant voisin, / seule, ne te fie pas à l'homme ni ne te pique à l'églantier ».

[1908] *Ibid.*, p. 222, v. 912c-d. Traduction, p. 195 : « je recherchais une trottecouvents pour suivre cette proie, / c'est la voie obligée pour la sainte croisade ».

[1909] *Ibid.*, p. 223, v. 914a : « Aquesta mensajera fue vieja bien leal ». Traduction, p. 196 : « La nouvelle messagère fut une vieille bien loyale ».

[1910] *Ibid.*, p. 223, v. 916a : « Començó a encantalla ». Traduction, p. 196 : « Elle commença à l'ensorceler ». Voir aussi : *ibid.*, p. 223, v. 918a : « Encantóla de guisa que la enveleñó ». Traduction, p. 196 : « Et tant l'ensorcela qu'elle sut l'amadouer ».

[1911] *Ibid.*, p. 223, v. 917 c-d : « señora, non querades tan horaña ser : / quered salir al mundo a que vos Dios fizo nasçer ». Traduction p. 196 : « madame, ne veuillez pas être si revêche, / daignez aller dans le monde, Dieu vous a faite pour lui ».

[1912] *Ibid.*, p. 223, v. 918c-d : « en dándole la sortija del ojo le guiñó : / somovióla yaquanto e bien lo adeliñó ». Traduction, p. 196 : « puis, lui donnant la bague, elle lui cligna de l'œil, / finit par la séduire et la rendra docile ».

[1913] *Ibid.*, p. 224, v. 923a-b. Traduction p. 197 : « J'en fis l'expérience avec La Pie, suis mon conseil : / point de critique, ni en cachette ni en public ». Voir aussi : *ibid.*, p. 225, v. 924a : « A la tal mensajera nunca le digas maça ». Traduction p. 197 : « A telle messagère, ne perds pas le respect ».

[1914] *Ibid.*, p. 225, v. 927a-d : « Aguijón, escalera nin abejón nin losa, / trailla nin trechón nin registro nin glosa : / dezir todos sus nonbres es a mí fuerte cosa, / nonbres e maestrías más tienen que raposa ». Traduction, p. 198 : « Aiguillon, escalier, frelon ou piège à oiseaux, / laisse, piquet, ni registre ni glose : / énumérer tous ces noms m'est chose difficile, / Car elle a plus de noms et de tours que la goupile ». Voir aussi : *ibid.*, p. 226, v. 934a : « Fizo grand maestría e sotil travesura ». Traduction p. 199 : « Elle démontra grand art et grande habileté ».

pouvoirs de Dame Pie, qui utilise notamment des substances magiques[1915], mais il est davantage effrayé par leur dangerosité. En effet, à cause de ses sortilèges, Dame Pie provoque la mort de la dame courtisée : « ovo, por mal pecado, la dueña a fallir »[1916]. Ainsi, l'entremetteuse possède de grands pouvoirs dans le domaine de la persuasion, mais fait souffrir ses victimes. Même si les conséquences de ses actions sont poussées à l'extrême dans cette œuvre, ce type de personnage reste fascinant puisqu'il impressionne tant par sa ruse que par ses méfaits. Selon les œuvres, la visée des entremetteuses est différente et nous verrons quelles caractéristiques ont été reprises dans notre corpus et quels ajouts ont été réalisés.

1.1.2. L'entremetteuse dans les pièces du corpus

Digne héritière d'une longue lignée d'entremetteuses, la Françoise des *Contens* est un personnage féminin incontournable dans l'art de la tromperie. Agissant dans l'ombre, elle utilise davantage son pouvoir de parole pour persuader les autres personnages, et contribue ainsi au dénouement heureux de la pièce. Elle possède de nombreux points communs avec l'entremetteuse dans *Eracle* de Gautier d'Arras puisqu'elle parvient à réunir les deux amants. Dans *Les Contens*, après avoir gagné la confiance d'autrui, Françoise a toutes les clés en main pour mener à bien ses projets. En effet, de nombreux personnages de la pièce connaissent sa réputation et c'est pour cette raison qu'ils font appel à ses services. Comme Paridès dans *Eracle*, Basile demande l'aide de l'entremetteuse. Dès l'acte I, scène 4, il explique en effet à son valet qu'il a besoin de Françoise car elle peut intervenir en sa faveur auprès de son amante : « Mais si dame Françoise vouloit pousser à la roue et en parler en ma faveur à Geneviefve, je me fay fort d'en venir à mon honneur »[1917]. En ayant recours à l'expression « pousser à la roue », Basile prouve qu'il associe la réussite de son projet à la vieille femme[1918]. Il utilise d'ailleurs cet argument pour la convaincre de lui venir en aide. En effet, alors que Françoise n'est pas sûre de pouvoir convaincre Geneviefve, le jeune homme lui assure qu'elle exerce bel et bien une

[1915] *Ibid.*, p. 228, v. 941a-c : « Si la enfichizó o si le dio atincar, / o si le dio rainela o si le dio mohalinar, / o si le dio ponçoña o algu[n]d adamar ». Traduction p. 200 : « Lui jeta-t-elle un sort, lui donna-t-elle à prendre / quelque peu de borax, d'autres aphrodisiaques, / du poison ou quelque philtre d'amour ? ».
[1916] *Ibid.*, p. 228, v. 943b : « ainsi vint à périr, pour mon malheur, ma dame ».
[1917] *Contens*, p. 90, l. 292-294.
[1918] Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 2, p. 1543 : « Pousser la roue avec qqn : l'aider à réussir une affaire ».

emprise sur la jeune femme[1919]. Par conséquent, dès sa première apparition sur scène, l'entremetteuse endosse le rôle de meneuse de jeu et semble déterminée à réussir son entreprise : « Reposez-vous-en hardiment sur moy, car je m'attens bien d'en venir à bout »[1920]. Basile n'hésite pas à lui prouver qu'il place sa confiance en elle[1921]. Françoise est donc le véritable « metteur en scène » de cette comédie, qui prodigue des conseils aux autres sur le comportement à adopter.

L'un des contrastes les plus saisissants entre Françoise et les autres entremetteuses est qu'elle est appréciée des autres personnages. Après avoir entendu la conversation entre Françoise et Geneviefve, Nivelet, le valet de Rodomont, manifeste son admiration à son égard. Contrairement aux serviteurs des autres comédies, il reconnaît son talent incontestable et son pouvoir de persuasion sur autrui. Tout au long de l'acte I, scène 7, il ne va cesser de commenter les propos de Françoise et de distinguer en elle un être supérieur. Le valet est en effet subjugué par son talent d'oratrice en la nommant « fine femelle »[1922]. Nivelet n'est d'ailleurs pas le seul à admirer l'entremetteuse : Antoine, le valet de Basile, la considère également comme une sauveuse. À l'acte V, scène 1, le valet ne parvient pas à répondre aux questionnements de son maître, mais il est rassuré lorsque Françoise les rejoint. Dans cette scène, Antoine lui assigne le rôle d'une conseillère :

> Toutefois, si vous avez desir de prendre conseil, voyla Madame Françoise qui vient vers nous, laquelle pour son aage et l'experience au fait d'amours, vous en pourra departir plus que ne pourroit faire un pauvre jeune garson ignorant comme moy.[1923]

L'entremetteuse se distingue des autres personnages et jouit d'une certaine notoriété. Personne ne semble l'égaler car elle excelle dans un domaine particulier : l'art de l'éloquence.

Selon l'étude de Joseph de Morawski, les entremetteuses se répartissent en deux catégories : les vieilles savantes et les vieilles populaires[1924]. Françoise appartient à la première catégorie, dans la lignée des entremetteuses médiévales. Alors qu'elle n'apparaît que six fois sur scène, son éloquence est mise à rude épreuve à trois reprises et face à trois personnages différents. Tout d'abord, à l'acte I, scène 7, Françoise espère faire entendre raison à Geneviefve, tout en apaisant ses craintes. Elle tente de la convaincre de recevoir Basile chez elle tout en conservant son « honneur » : « Et certes vous le devez faire, puisqu'il n'y va en rien de vostre

[1919] *Contens*, p. 92, l. 335-336 : « Si fera bien, pourveu que vous luy conseilliez, car elle ne croit qu'en vous ».
[1920] *Ibid.*, p. 93, l. 353-354.
[1921] *Ibid.*, p. 93, l. 355-356 : « Madame Françoise, ma vie et mon salut sont maintenant entre vos mains ».
[1922] *Ibid.*, p. 97, l. 436.
[1923] *Ibid.*, p. 193, l. 35-39.
[1924] Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, p. 135 : « Généralement, elle puise largement dans le trésor de la sagesse populaire, et cette prédilection pour les proverbes et locutions proverbiales, si commune chez les vieilles femmes, lui donne un caractère éminemment populaire ».

honneur »[1925]. L'entremetteuse a conscience qu'elle va devoir persuader une jeune femme vertueuse et qu'elle devra se montrer habile : elle va utiliser les mêmes techniques oratoires que la vieille entremetteuse dans *Eracle*. Françoise compte à la fois sur la jeunesse, le manque d'expérience, mais aussi la confiance de son interlocutrice. Robert Aulotte explicite cette idée en ces termes : « Ce qu'il faut porter au crédit de Turnèbe c'est l'habileté de Françoise à jouer de son expérience et de l'affection maternelle qu'elle porte à Geneviefve, pour faire tomber les résistances de la jeune fille »[1926]. L'entremetteuse se présente tout d'abord comme la conseillère privée et sincère que la jeune femme a l'habitude de fréquenter : « Geneviefve, m'amie, je ne vous conseille chose que je ne fisse si j'estois en vostre place »[1927]. Elle peut être ainsi assurée que tout ce que lui dira Françoise sera pour son bien. Étant elle-même une femme, l'entremetteuse tente d'attirer l'attention de Geneviefve et lui fait ensuite entrevoir ce qu'elle désire le plus[1928].

Face à sa résistance à recevoir Basile, Françoise opte pour une autre stratégie. Comme l'entremetteuse Auberée dans le fabliau éponyme, elle devient plus manipulatrice avec son interlocutrice. Elle est en effet plus explicite en faisant des allusions grivoises qui remettent en question l'amour de la jeune femme pour Basile[1929]. Enfin, elle conclut son argumentation en faisant entrevoir à Geneviefve la possibilité de perdre son amant : « Il faut qu'il parle à vous aujourd'huy en vostre maison, quoy qu'il couste, ou vous luy pouvez bien dire adieu pour tous jamais »[1930]. Comme le faisaient Auberée et la vieille dans *Eracle*, Françoise est prévoyante puisqu'elle sait répondre à tous les questionnements de la jeune femme. Elle sait donc habilement contrer ses arguments les uns après les autres. Ainsi, au moment où elle voit que les réticences de Geneviefve sont moins fortes, Françoise poursuit son plaidoyer en adoptant à nouveau la posture d'une conseillère avisée : « Je vous sçay bon gré, toutesfois, de ce que vous m'en demandiez mon advis / Car on dit communement : conseille-toy et tu seras conseillé »[1931]. Elle est donc parvenue à rassurer la jeune femme qui accepte de recevoir Basile chez elle. À l'instant où la vieille femme obtient son approbation, elle lui prodigue un dernier conseil : l'art de feindre. Cette compétence est propre à toute entremetteuse puisque la prudence est nécessaire

[1925] *Contens*, p. 95, l. 396-397.
[1926] R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, p. 100.
[1927] *Contens*, p. 95, l. 395-396.
[1928] *Ibid.*, p. 96, l. 402-404 : « Ce qu'il vous veut dire est survenu de nouveau, et faut necessairement qu'il parle à vous si vous avez envie que le mariage de vous et d'Eustache soit rompu ».
[1929] *Ibid.*, p. 96, l. 409 : « Ne cherchez tous ces eschapatoires » ; *ibid.*, p. 96, l. 416 : « Vous estes une hardie lance de craindre vos amis » ; *ibid.*, p. 98, l. 449-450 : « Vous estes une amoureuse peu hardie. Vous n'avez pas encores monté sur l'ours ».
[1930] *Ibid.*, p. 96, l. 409-411.
[1931] *Ibid.*, p. 99, l. 460-462.

dans ce type de situation. La jeune femme doit être aussi discrète qu'elle afin de ne pas éveiller les soupçons[1932]. Cette première entreprise est un franc succès pour l'entremetteuse et elle va permettre de faire avancer l'intrigue. La rencontre entre les deux amants confirme en effet leur amour réciproque, ce qui précipitera leur mariage.

Le deuxième adversaire auquel Françoise va devoir se confronter dans l'art de la persuasion est Eustache. C'est une différence notable avec l'entremetteuse dans *Eracle* de Gautier d'Arras puisqu'il s'agit ici d'écarter un autre prétendant. D'autres liens avec des œuvres du Moyen Âge sont pourtant encore décelables, comme le souligne Eugène Lintilhac : « En vérité maître Pathelin n'avait pas mieux tourné autour du drap de Joceanne, avant de le happer, que ne le fait notre entremetteuse autour de la volonté d'Eustache, avant de la précipiter »[1933]. Des points communs entre la farce et notre comédie sont en effet remarquables. Toute la ruse de Françoise construite sur un mensonge révèle en effet sa capacité à duper son interlocuteur et fait d'elle une entremetteuse pateline. Comme dans la farce de *Maître Pathelin*[1934], la répartition du pouvoir entre les personnages va être rapidement remise en question. Dans *Les Contens*, la scène 2 de l'acte II s'inscrit dans la veine comique quand Eustache vient à la rencontre de l'entremetteuse afin de lui « tirer les vers du nez »[1935]. Il espère en effet la convaincre de défendre son parti, mais aussi apprendre la vérité sur les sentiments de Geneviefve à son égard. Alors même que le jeune homme croit être le maître de la situation, il ne se doute pas qu'il va devenir la dupe dans ce dialogue. Il tente tout d'abord de cacher ses véritables intentions et commence à parler de son rival, Basile. Or, la vieille femme n'est pas naïve et compte bien tirer profit de ce piège qui lui est tendu. Elle lui dit alors ce qu'il a envie d'entendre en lui assurant qu'elle ne voit pas fréquemment Basile : « C'est celuy que je ne cognois comme point, et ne pense pas avoir parlé à luy plus de deux fois, encores il y a plus de sept semaines »[1936]. Cependant, il s'agit d'un mensonge puisque Françoise et Basile discutaient ensemble à l'acte I et il est impossible qu'il se soit passé sept semaines entre l'acte I et l'acte II, ne serait-ce qu'en raison du respect de la règle du temps au théâtre[1937]. Après avoir rassuré son interlocuteur, Françoise semble prête à exécuter son plan et commence à mentir.

[1932] *Ibid.*, p. 101, l. 497-499 : « Il faut que vous laissiez la porte entrouverte, à celle fin que l'on n'aye que faire de heurter, car ce seroit assez pour faire mettre le nez à la fenestre à quelcun des voisins ».
[1933] E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 393.
[1934] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maître Pathelin*, p. 187-338.
[1935] *Contens*, p. 112, l. 157.
[1936] *Ibid.*, p. 113, l. 174-176.
[1937] Cf. Jean CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, éd. A. C. HUNTER et A. DUPRAT, Genève, Droz, 2007 (*Textes littéraires français*, 590), p. 222-234.

Comme le souligne Madeleine Lazard : « Françoise ne néglige rien pour le mettre en confiance et sa *captatio benevolentiae* est impeccable »[1938]. En effet, l'entremetteuse utilise les mêmes stratagèmes avec les deux jeunes premiers. Elle assure alors à Eustache que tout ce qu'elle dira sera vrai étant donné qu'elle est très proche de Louyse et de sa fille. D'ailleurs, afin d'installer un climat de confiance, la vieille femme affirme que la relation entre Basile et Geneviefve appartient au passé[1939]. À partir de cette idée, Françoise ne cesse de déclamer de manière hyperbolique l'amour de la jeune femme pour Eustache : « Si bien que la pauvre fille endure la plus cruelle passion que l'on sçauroit imaginer »[1940]. À ce moment de l'argumentation, son but est de renforcer les sentiments d'Eustache. Françoise explique d'ailleurs ce qui empêche la jeune femme de se déclarer : les règles de la société[1941]. Geneviefve doit en effet conserver une bonne réputation en se montrant réservée. Elle ne peut donc pas révéler toute l'ampleur de ses sentiments. Ainsi, Eustache devient de plus en plus confiant en entendant les raisons pour lesquelles Louyse l'a choisi comme futur gendre : « Donc, puisque vous le trouvez bon, je vous dis que Louyse, estant advertie des grans biens que vous avez, desire surtout vostre alliance »[1942]. Enfin, grâce au portrait fort élogieux que dresse Françoise, Geneviefve est élevée au-dessus des autres. Eustache reconnaît alors qu'elle possède une beauté naturelle, et sa passion ne peut que s'embraser.

Afin de maintenir l'attention de son auditeur, l'entremetteuse tente par tous les moyens de lui faire croire qu'elle va lui révéler un terrible secret. Elle lui dit alors qu'elle compte sur sa discrétion : « Je veux devant que me prometiez de ne le redire à personne, non pas mesmes à vostre pere »[1943]. Le spectateur avisé comprend ainsi les véritables intentions de Françoise : elle continue à manipuler Eustache. Françoise est bel et bien une héritière de l'illustre Maître Pathelin qui avait réussi à détourner Guillaume Joceaulme de sa volonté première, en prononçant un discours fallacieux, mais qui correspondait aux attentes du drapier. Dans *Les Contens*, tout en vantant la beauté de Geneviefve, elle laisse entendre que le jeune homme la

[1938] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 314.
[1939] *Contens*, p. 113, l. 183-185 : « Il est bien vray qu'on en a autrefois parlé, mais il y a plus d'un an que les choses sont demourées là ».
[1940] Voir aussi, *ibid.*, p. 115, l. 217-222 : « Quant à sa fille, j'ay sceu d'elle que devant qu'elle sceut jamais qui vous estiez, une fois pour vous avoir veu danser en une nopce dont vous estiez tous deux, elle devint ce jour-là si extremement amoureuse de vostre beauté et bonnes graces, qu'elle delibera dès lors, s'il luy estoit possible, vous avoir pour marry ou plutost estre religieuse que d'en espouser un autre ».
[1941] *Ibid.*, p. 115, l. 223-226 : « Car estant de nature honteuse, et nourrie en la crainte de Dieu et de ses parens, elle est contrainte de ronger son frain à part-soy, sans oser monstrer par aucuns signes l'amitié qu'elle vous porte ».
[1942] *Ibid.*, p. 115, l. 215-217.
[1943] *Ibid.*, p. 114, l. 188-189. Voir aussi, *ibid.*, p. 113, l. 185-186 : « Et si je vous dirois bien quelque chose, n'estoit que je crains que vous soyez babillard ».

trouvera moins belle par la suite, quand il partagera son intimité[1944]. Eustache ne comprend plus les paroles de l'entremetteuse. C'est alors que la vieille femme décide enfin de lui révéler l'ultime secret de Geneviefve :

> Vous devez sçavoir que la pauvre fille est infiniement tourmentée d'un chancre qu'elle a à un tetin, il y a près de trois ans, et n'y a autre que sa mere et moy qui en sçachent rien.[1945]

L'entremetteuse obtient la réaction souhaitée : le jeune homme refuse désormais d'épouser la jeune femme. Françoise a donc atteint son objectif car Eustache se détourne lui-même de Geneviefve. Elle savait en effet qu'il ne supporterait pas ce défaut physique puisqu'il avait une image idéalisée de la jeune femme. Ainsi, elle a réussi à éliminer un des plus redoutables adversaires de Basile. Le comique de cette scène ne réside pas uniquement dans le mensonge de Françoise. Cette dernière s'empresse en effet de réclamer à son interlocuteur son dû monétaire pour la récompenser de ses loyaux services[1946]. Elle demande alors de l'argent au jeune homme alors qu'elle vient de lui mentir. Nous assistons ainsi à l'habileté effrayante de l'entremetteuse qui manipule tout le monde grâce à son talent d'oratrice.

Outre l'éloquence, Françoise possède un véritable talent de conteuse. En effet, après avoir persuadé Eustache, elle retrouve Basile et lui raconte comment cette entrevue s'est passée. Elle lui expose alors tous ses stratagèmes en avouant notamment qu'elle sait jouer avec les sentiments d'autrui[1947]. Cette dernière se plaît d'ailleurs à décrire le changement physique d'Eustache au fur et à mesure de la discussion[1948]. Ici, cette description précise prouve autant son acuité visuelle que sa connaissance du cœur humain. Cette habileté psychologique est donc nécessaire pour permettre à l'entremetteuse de mener à bien ses projets.

Enfin, Françoise se mesure à un troisième adversaire plus difficile à manipuler que les deux jeunes premiers. Si l'entremetteuse ne parvient pas à triompher cette fois-ci, elle fera semblant de battre en retraite et agira dans l'ombre. Cette troisième confrontation se déroule à l'acte II, scène 2, avec Louyse, la mère de Geneviefve. Dans cette scène, Françoise n'a pas recours aux mêmes stratagèmes avec son amie. En effet, elle provoque volontairement Louyse

---

[1944] *Ibid.*, p. 119, l. 285-286 : « Je vous asseure que si elle vous plaist maintenant, avant qu'il soit un mois elle vous reviendra davantage ».
[1945] *Ibid.*, p. 119, l. 291-294.
[1946] *Ibid.*, p. 120, l. 305-306 : « Adieu donc, Monsieur, et ne vous desplaise si je vous sommeray bientost de vostre promesse ».
[1947] *Ibid.*, p. 135, l. 550-552 : « Quand je vys qu'il estoit ainsi aux alteres, je luy dis tous les biens du monde de la fille et qu'il faisoit bien d'asseoir ses pensées en si bon lieu ». Voir aussi, *ibid.*, p. 135, l. 556-559 : « Quand je vy qu'il m'escoutoit attentivement et qu'il me croyoit de tout ce que je disois, je vins à muer de chance et luy dire que Geneviefve estoit la plus vertueuse fille de Paris et qu'elle le monstroit bien ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 38 : « estre en/aux alteres : angoissé ».
[1948] *Contens*, p. 135, l. 563-565 : « Je le vy à l'instant changer de couleur, demeurer muet et enfoncer son chapeau sur les yeux, par lesquels signes je cogneu clairement que l'amour commençoit desja faire place à la haine ».

en nommant sa fille « l'accordée »[1949]. Elle lui fait alors croire que tous les commérages des voisins ont pour sujet le mariage de sa fille avec Basile, en recourant notamment au fameux proverbe : « Les petis enfans en vont à la moustarde »[1950]. Grâce à cette fausse rumeur, l'entremetteuse espère défendre la cause de Basile aux yeux de Louyse. Selon Françoise, son amie est le dernier obstacle à ce mariage. Cependant, ce mensonge n'a pas du tout le même impact que les précédents. En effet, Louyse, d'une nature plus impétueuse que naïve, s'emporte rapidement et accuse son amie d'être « une mauvaise femme »[1951]. Cette dernière opte alors pour une autre ruse. Elle brosse un portrait flatteur de Basile en faisant croire qu'elle s'appuie sur l'opinion commune :

> Si est-ce qu'il a le bruit d'estre honneste homme, et pensois en bonne foy (Dieu me le veille pardonner) que vostre fille le deust avoir, d'autant que vous luy en avez fait autrefois parler et que je pensois qu'ils s'aymassent l'un l'autre.[1952]

Elle parvient ainsi à apaiser son auditrice et en profite pour avancer des arguments que Louyse refusera d'admettre. Comme l'avait fait Geneviefve dans la scène d'exposition, elle rappelle à son amie qu'elle avait auparavant promis sa fille à Basile. Elle ne peut donc rompre cette promesse. Il est en effet difficile pour Louyse de contredire cet argument, d'autant plus que Françoise en profite pour rappeler que Basile fera le bonheur de sa fille car il s'agira d'un mariage d'amour. Néanmoins, l'entremetteuse se heurte au refus catégorique de son amie et elle est obligée de lui promettre, au nom de leur amitié, de ne jamais favoriser les noces de sa fille avec Basile. Une promesse qui, nous le savons déjà, ne sera pas tenue, étant donné qu'elle veut assurer le bonheur des deux amants.

Lors de ses différentes apparitions sur scène, Françoise n'a donc cessé de se montrer éloquente. Geneviefve et Basile la sollicitent car ils savent qu'elle est la seule, grâce à ses nombreux talents, à pouvoir les soutenir dans leur projet de mariage. Madeleine Lazard rappelle que ce talent d'éloquence est surtout lié à un langage imagé dont la population est friande : l'entremetteuse doit ce pouvoir « à son expérience du monde, qui se traduit en proverbes et en lieux communs du bon sens populaire, auxquels elle recourt constamment. C'est, avec le valet, le personnage qui en use le plus »[1953]. Comme le faisaient les entremetteuses médiévales, Françoise ponctue son discours de dictons issus de la sagesse populaire. Elle révèle ainsi son intelligence et sa capacité à manipuler autrui.

[1949] *Ibid.*, p. 108, l. 100.
[1950] *Ibid.*, p. 109, l. 110.
[1951] *Ibid.*, p. 108, l. 103.
[1952] *Ibid.*, p. 109, l. 119-122.
[1953] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 304.

C'est bel et bien Françoise qui tire les ficelles, tel un metteur en scène. Elle parvient à réaliser ces exploits, sans que personne ne se doute de rien. L'une de ses particularités est en effet sa capacité à avancer masquée puisque tous les personnages n'auront pas connaissance de l'importance qu'elle a pu avoir dans le dénouement de la pièce. Le dramaturge a ainsi construit un personnage haut en couleurs qui possède plusieurs facettes. Dans tous les cas, il faut rappeler que tous ces actes manipulateurs ont une visée positive, puisqu'ils vont contribuer à l'union de Basile et de Geneviefve. Madeleine Lazard la compare à des entremetteuses contemporaines et prouve ainsi sa spécificité :

> Claude, dans *Les Esbahis*, Gillette, dans *Les Tromperies*, se contentent de procurer à un client une courtisane de métier. Guillemette, dans *La Veuve*, n'essaie même pas de parler à la jeune femme en faveur d'un vieillard. Quant à Marion, elle ne perd pas son temps à convaincre Madalène, elle se contente d'introduire l'amoureux dans sa chambre.[1954]

Autant dire que Françoise dans *Les Contens* constitue le portrait de l'entremetteuse le plus remarquable et le plus abouti des comédies humanistes.

Dans notre corpus, il est difficile de trouver une autre entremetteuse qui possède la même éloquence. Pourtant, la chambrière des *Escoliers*, Babille, possède quelques points communs avec l'entremetteuse. Elle tente en effet de faire changer d'avis sa maîtresse au sujet d'un des jeunes premiers. Son patronyme nous indique d'ailleurs qu'elle utilise souvent la parole pour parvenir à ses fins[1955]. Dès sa première apparition sur scène, à l'acte I, scène 3, la chambrière tente d'adoucir sa maîtresse, Grassette, au sujet de Sobrin. Babille sait pourtant qu'elle est éprise de Corbon et qu'elle rejette foncièrement l'amour de Sobrin. La jeune femme juge les déclarations d'amour de ce dernier trop enflammées et son interlocutrice essaie de les justifier :

> Grassette, quand jusques à l'ame
> S'est prise l'amoureuse flame,
> Elle ravit sens et raison,
> Et de nouvelle passion
> Si bien le patient transporte,
> Qu'il ne scauroit trouver la porte
> Pour sortir hors de tel danger. [1956]

Alors qu'une chambrière est bien souvent l'adjuvante de sa propre maîtresse, Babille ne semble pas la soutenir dans son entreprise amoureuse. Elle préfère en effet défendre la cause de Sobrin

[1954] *Ibid.*, p. 318-319.
[1955] Giuseppe Di Stefano note que le substantif « babil » signifie « bavardage ». Il relève ainsi plusieurs expressions où le substantif est utilisé, comme « avoir babil en main » ou « emmancher le babil ». Dans tous les cas, il est toujours associé au langage. Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 107. Alain Rey rappelle l'origine du verbe « babiller », se référant à la fois au langage enfantin et au mouvement des lèvres : A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 1, p. 264.
[1956] *Escoliers*, p. 169.

qui la récompense en retour. En outre, à l'acte II, scène 2, se retrouvant seule, Babille avoue qu'elle devra changer son discours si elle veut plaire à sa maîtresse :

> J'ay de diligence besoin,
> Si je veux complaire à Grassette :
> Puisque l'amour elle souhaite
> Esperdument de l'escolier,
> J'y veux tous mes sens employer.[1957]

C'est d'ailleurs à la fin de cette scène que Babille essaie à nouveau de convaincre sa maîtresse pour le compte de Sobrin, en échange d'une compensation financière. À l'acte III, scène 1, face à la persistance de Grassette pour Corbon, Babille brosse un portrait peu avantageux du jeune homme :

> Ne vous arrestez au babil
> D'un songeard plus que vous subtil,
> Et ne soyez tant adonnee
> A une autre amour mal menee,
> Que vous ne pensiez à la fin :
> Corbon est cauteleux et fin,
> Et souz un grand tas de parolles,
> De sornettes et de baboles,
> Ne tend peut estre qu'à piper.[1958]

Selon elle, Corbon est un beau parleur, un menteur et, de ce fait, un mauvais parti. La chambrière espère ainsi que l'amour de Grassette pour le jeune homme sera moins fort. De plus, elle continue d'accentuer les défauts de Corbon, tout en mettant ainsi en valeur les qualités de Sobrin : « Si je voulois estre amoureuse, / Je seroy trop plus curieuse / D'un qui auroit quelque moyen, / Que d'un autre qui n'auroit rien »[1959]. Elle lui explique alors qu'elle choisirait davantage un homme qui lui apporterait une sécurité financière. Selon ses dires, il serait plus avantageux d'épouser Sobrin. Elle continue à brosser un portrait mélioratif de ce dernier, en le présentant comme un amant courtois, prêt à tout pour sa dame :

> Il quittera son benefice.
> Il n'est ny prestre ny cloistrier ;
> C'est un jeune homme à marier
> Qui vous ayme d'amour si ferme,
> Que sa pauvre vie est à terme,
> Si vous n'avez de luy pitié.[1960]

Comme le faisait Françoise dans *Les Contens*, Babille met en avant les différentes qualités du jeune homme afin de persuader sa maîtresse de le recevoir chez elle.

[1957] *Ibid.*, p. 173.
[1958] *Ibid.*, p. 176.
[1959] *Ibid.*, p. 176.
[1960] *Ibid.*, p. 176.

Une grande différence sépare pourtant les deux comédies humanistes : dans *Les Contens*, il faut uniquement que Françoise apaise les craintes de Geneviefve par rapport à son honneur, alors que Babille doit inciter sa maîtresse à aimer un autre jeune homme. Elle essaie alors de dévaloriser Corbon, tout en exagérant les qualités de son rival. Mais elle ne parvient pas à toucher Grassette, insensible à son discours. Cet échec peut rapprocher Babille de l'entremetteuse du fabliau *Le Prestre teint* qui ne réussit pas non plus à convaincre la jeune femme de recevoir son amant. Néanmoins, Babille s'est montrée plus subtile dans son argumentation puisqu'Hersent a surtout tenu le rôle de messagère. Dans *Les Escoliers*, Babille devient l'avocate défendant la cause amoureuse de Sobrin. Enfin, il est difficile de la rapprocher de l'entremetteuse de l'autre fabliau, *Auberée*, puisque Babille utilise uniquement la parole et n'exécute aucun plan pour réussir son entreprise.

Malgré son discours persuasif, Babille ne parvient pas à ses fins. À la scène suivante, elle reconnaît d'ailleurs son échec auprès de Finet : « A ce qu'on peut appercevoir, / Mon babil n'a pas grand pouvoir »[1961]. La chambrière sait faire preuve ici d'autodérision dans une réplique qui rappelle comiquement à la fois son prénom et le fait d'avoir un don de parole. Même si Babille apparaît encore dans deux autres scènes[1962], elle n'a plus recours à la ruse pour convaincre à nouveau sa maîtresse. C'est en effet Finet, le valet de Sobrin, qui lui donne des instructions sur le stratagème à adopter : la chambrière devient ainsi une simple exécutrice. Pourtant, à l'acte I, scène 5, Friquet mettait en garde son voisin Marin, le père de Grassette, contre les méfaits de Babille : « Vous avez une chambriere / Trop rusée »[1963]. Au fil de la pièce, Babille n'est pourtant pas le personnage le plus fin puisque ce n'est pas elle qui trouve le subterfuge pour faire entrer Sobrin chez son amante. Contrairement à Françoise, son implication dans les amours de Grassette est découverte. Après l'avoir accusée de favoriser les sentiments de sa fille pour des hommes, Marin lui accorde finalement son pardon lors du dénouement de la pièce. Ainsi, Odet de Turnèbe a davantage esquissé le portrait de l'entremetteuse en reprenant des traits médiévaux et surtout en insistant sur son éloquence, compétence nécessaire à tout personnage rusé qui veut tromper autrui.

[1961] *Ibid.*, p. 177.
[1962] III, 4 et IV, 2.
[1963] *Ibid.*, p. 171. À l'acte IV, scène 1, Finet la complimente en disant qu'elle est « prompte et habile ». Cf. *ibid.*, p. 180. De plus, à l'acte IV, scène 6, Sobrin la nomme ainsi : « Babille au mestyer experte ». Cf. *ibid.*, p. 184.

1.1.3. Une caractéristique qui a traversé les siècles

L'habileté langagière de l'entremetteuse n'est pas une création du Moyen Âge car elle est mise en œuvre également au sein des œuvres antiques. Ovide dans *Les Amours* avec Dipsas et Properce dans ses *Élégies* ont construit une image saisissante de ce type de personnage. Ovide souligne notamment ses pouvoirs exceptionnels en la considérant comme une créature surnaturelle[1964]. Pour lui, telle une sorcière, l'entremetteuse possède des compétences égales aux dieux : « Illa magnas artes Aeaeaque carmina nouit / Inque caput liquidas arte recuruat aquas »[1965]. Le même type de discours apparaît dans l'œuvre de Properce[1966]. Les deux auteurs complètent leur description en mettant en exergue l'éloquence de toute entremetteuse, comme le souligne Ovide : « Nec tamen eloquio lingua nocente caret »[1967]. Le narrateur raconte alors comment Dipsas manie l'art de la parole pour manipuler une jeune femme. Celle-ci commence par la complimenter sur sa beauté incomparable grâce à une hyperbole[1968]. Puis elle lui avoue que sa parure n'est pas en accord avec cette beauté et, si elle était plus riche, elle pourrait être encore plus ravissante. Il faudrait donc qu'elle accepte les avances de plusieurs hommes afin d'obtenir des richesses[1969]. Selon l'entremetteuse, il est aisé de feindre d'aimer un amant afin d'obtenir ce que l'on désire : « Nec nocuit simulatus amor ; sine credat amari, / At caue ne gratis hic tibi constet amor »[1970]. En effet, Dipsas démontre que la parole est une arme très utile pour duper un amant : « Lingua iuuet mentemque tegat »[1971]. La maquerelle prend garde à la construction et à la portée de son discours, tout en conseillant à sa disciple de faire de même avec les hommes. La tromperie verbale reste donc l'apanage de ce type de personnage dès l'Antiquité.

En pleine période humaniste, l'entremetteuse est un personnage qui se retrouve dans différentes œuvres européennes. L'une des plus mémorables est le personnage éponyme de *La*

[1964] OVIDE, *Les Amours*, p. 28, v. 15-16 : « oculis quoque pupula duplex / Fulminat et gemino lumen ab orbe micat » (« Dans chacun de ses yeux brille une double pupille et des rayons de feu sortent de cette double pupille »).
[1965] *Ibid.*, p. 28, v. 5-6 : « Savante dans les arts magiques et dans les incantations d'Éa, elle fait, par son art, remonter les fleuves vers leur source ».
[1966] PROPERCE, *Élégies*, p. 143, v. 13-15 : « audax cantatae leges imponere lunae / Et sua nocturno fallere terga lupo, / posset ut intentos astu caecare maritos » (« elle est audacieuse jusqu'à imposer des lois à la lune enchantée, à dissimuler son corps sous l'aspect d'un loup nocturne, pour pouvoir même aveugler par la ruse les maris vigilants »).
[1967] OVIDE, *Les Amours*, p. 30, v. 30 : « L'éloquence ne manque pas à sa langue coupable ».
[1968] *Ibid.*, p. 30, v. 25 : « nulli tua forma secunda est » (« En beauté, tu ne le cèdes à personne »).
[1969] *Ibid.*, p. 32, v. 55 : « Certior e multis nec iam inuidiosa rapina est » (« Avec beaucoup le profit est plus sûr et ne suscite plus l'envie »).
[1970] *Ibid.*, p. 32, v. 71-72 : « Et feindre l'amour n'est pas mauvais : laisse ton amant croire que tu l'aimes, mais prends garde que cet amour ne te rapporte rien ».
[1971] *Ibid.*, p. 34, v. 103 : « Que la langue te serve à cacher ta pensée ».

Celestina de Fernando de Rojas. Pour mieux comprendre les caractéristiques de cette maquerelle, il est intéressant de découvrir son portrait esquissé par le valet Sempronio :

> Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere.[1972]

Pour présenter Célestine, Sempronio s'appuie ici sur sa réputation : elle possède de nombreux pouvoirs mais elle les utilise pour de mauvaises raisons et cause ainsi des torts à autrui. Même si Sempronio hésite entre la fascination et la peur pour cette femme, l'avis d'un autre valet, Parméno, est plus arrêté. En effet, dès l'acte I, il la décrit comme une « puta alcoholada »[1973]. Célestine jouit donc d'une mauvaise réputation puisqu'elle agit de manière nocive. Le lecteur peut aisément prendre conscience de ses pouvoirs au fur et à mesure de l'œuvre, notamment lorsqu'elle rencontre Mélibée, la jeune femme convoitée par Calixte. Ce dernier a demandé à Célestine d'intervenir en sa faveur afin que Mélibée devienne son amante et le reçoive chez elle. C'est en effet à l'acte IV que l'entremetteuse se présente à la jeune femme en lui ayant demandé l'aumône au préalable. Elle révèle alors sa fonction d'entremetteuse et souligne d'emblée certaines de ses caractéristiques comme la vieillesse par exemple[1974].

Puis elle se plaint de son sort, afin de provoquer la pitié de Mélibée : « Señora, si lo dicho viene acompañado de pobreza, allí verás callar todos los otros trabajos quando sobra la gana y falta la provisión »[1975]. Elle lui avoue également qu'elle regrette sa jeunesse car elle a commis de nombreux péchés[1976]. Bien que Mélibée lui demande de prendre congé après lui avoir donné l'aumône, Célestine refuse de partir avant d'avoir défendu la cause de Calixte. Pour la persuader, l'entremetteuse décide de flatter la jeune femme :

[1972] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 249. Traduction, p. 70 : « Il y a longtemps que je connais là-bas, à la sortie de la ville, une vieille barbue, un peu sorcière et très rusée, qu'on appelle Célestine et qui a plus d'un mauvais tour dans sa manche. À ce que je sais, le nombre de pucelages faits et défaits grâce à elle dans cette ville se monte à plus de cinq mille. Elle est capable, si elle le veut, de provoquer des pierres à la luxure ».

[1973] *Ibid.*, p. 255. Traduction p. 75 : « une vieille putain fardée ».

[1974] *Ibid.*, p. 320 : « Que, a la mi fe, la vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de pensamientos, amiga de renzillas, congoxa continua, llaga incurable, manzanilla de lo pasado, pena de lo presente, cuidado triste de lo porvenir, vezina de la muerte, choça sin rama, que se llueve por cada parte, cayado de mimbre, que con poca carga se doblega ». Traduction p. 125 : « La vieillesse, croyez-moi, n'accueille que maladies, n'héberge que soucis. Elle est amie des querelles, tourment continuel, plaie incurable, regret du passé, chagrin du présent, inquiétude de l'avenir, voisinage de la mort, chaumière où la pluie pénètre de toutes parts, bâton d'osier que le moindre poids fait plier ».

[1975] *Ibid.*, p. 321. Traduction, p. 126 : « Et malheur à nous si à cela s'ajoute la pauvreté : toutes nos misères, grandes ou petites, se taisent quand l'estomac crie famine ».

[1976] *Ibid.*, p. 324 : « Que assí goze desta alma pecadora y tú desse cuerop gracioso, que de quatro hijas que parió mi madre, yo fuy la menor ». Traduction, p. 128 : « Mais aussi sûr que je suis pécheresse et que votre corps est gracieux, je suis la plus jeune des quatre filles que ma mère a mises au monde ».

> Que no puedo creer que en balde pintasse Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para fazerlos almazén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministro de sus mercedes y dádivas, como a ti.[1977]

D'ailleurs, elle essaie de susciter sa curiosité en dissimulant le nom de celui qui l'aime. Mélibée s'interroge alors et exige que Célestine lui révèle l'identité de celui qui souffre tant pour elle : « ¡ Por Dios, que sin más dilatar me digas quién es esse doliente que de mal tan perplexo se siente, que su passión y remedio salen de una mesma fuente ! »[1978].

Le stratagème de Célestine a pourtant failli échouer puisque Mélibée prend conscience qu'elle a failli être la dupe[1979]. La jeune femme commence à se méfier de l'entremetteuse et entame son réquisitoire : « No se dize en vano que el más empecible miembro del mal hombre o muger es la lengua. ¡ Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de onestad, causadora de secretos yerros ! »[1980]. Célestine, quant à elle, envisage de s'enfuir de la maison de Mélibée, mais décide finalement de ne pas se décourager. Elle se défend ainsi en se plaçant sous l'autorité de Dieu[1981]. Elle parvient alors à adoucir la jeune femme, qui ressent de la pitié pour la vieille femme et consent à accepter Calixte comme amant : « En pago de tu buen sofrimiento, quiero complir tu demanda y darte luego mi cordón »[1982]. Grâce à Célestine, les deux jeunes premiers commencent alors une liaison secrète. L'œuvre de Fernando de Rojas révèle ainsi les pouvoirs de l'entremetteuse grâce à la parole. Néanmoins, même si ce personnage semble supérieur aux autres, il faut rappeler que, lors du dénouement de la pièce, il connaît une fin tragique. Des valets finissent en effet par réclamer vengeance car l'entremetteuse avait tenté de les duper pour garder les richesses obtenues. Même s'il est

---

[1977] *Ibid.*, p. 327. Traduction p. 131 : « Si Dieu a peint des visages plus parfaits que d'autres, plus gracieux, aux traits plus charmants, c'est sans aucun doute parce qu'il a voulu en faire les dépositaires de la vertu, de la miséricorde et de la compassion, les représentants de ses bontés et de ses bienfaits, comme vous en êtes la vivante preuve ».

[1978] *Ibid.*, p. 328. Traduction p. 131 : « Pour l'amour du Ciel, dis-moi sans plus tarder quel est ce malade si étrangement atteint, dont la souffrance et le remède proviennent de la même source ! ».

[1979] Dans son étude historique, Bronislaw Geremek rappelle les failles possibles de la stratégie de l'entremetteuse qui se présente comme une victime. Cf. B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, p. 274 : « Une vieille femme, pauvre et esseulée, peut appeler la pitié et la compassion, mais elle éveille souvent aussi l'inquiétude, la peur et l'on redoute ses sortilèges ».

[1980] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 328-329. Traduction, p. 132 : « On a bien raison de dire que la langue est l'arme la plus dangereuse du méchant, qu'il soit homme ou femme ! Entremetteuse perfide, sorcière, tu mérites le bûcher, toi qui bafoues l'honnêteté et provoques au vice ».

[1981] *Ibid.*, p. 329-330 : « verás cómo es todo más servicio de Dios que passos deshonestos ; más para dar salud al enfermo que para dañar la fama al médico ». Traduction, p. 133 : « Et vous verrez que mon propos, c'est davantage servir Dieu que mettre votre honneur en danger, c'est rendre la santé à un malade plutôt que nuire à la réputation du médecin ».

[1982] *Ibid.*, p. 337. Traduction, p. 139 : « Mais pour te remercier de ta patience à mon égard, je t'accorderai ce que tu me demandes ; tiens, voici mon cordon ». Voir aussi : *ibid.*, p. 337 « ¡ O quánto me pesa con la falta de mi paciencia ! Porque siendo él ignorante y tú ynocente havés padecido las alteraciones de mi ayrada lengua ». Traduction, p. 139 : « Oh ! comme je regrette mon emportement ! Il n'avait aucune mauvaise intention, tu étais innocente, et vous avez pâti tous deux des dures paroles que la colère m'inspirait ».

possible de faire des liens entre cette pièce et *Les Contens* d'Odet de Turnèbe, par rapport à l'éloquence de l'entremetteuse, Célestine est un personnage négatif, comparé à Françoise. Cette dernière attire en effet davantage la sympathie des personnages et des lecteurs en se montrant rusée pour le bien des deux amants.

D'autres entremetteuses du XVI^e^ siècle perpétuent pourtant la tradition du personnage issu de *La Celestina* en accomplissant des méfaits. C'est notamment le cas dans *La Vieille pire que le diable*[1983]. Le titre de la nouvelle est explicite puisque le personnage éponyme est une entremetteuse qui rencontre un diable et qui décide de passer un pacte avec lui. Elle devra faire en sorte qu'un couple heureux se sépare si elle veut obtenir une somme d'argent en retour. Afin de mener à bien son plan, la Vieille s'adresse tout d'abord à la marchande en essayant de ne pas attirer les soupçons : « Et s'en vint premierement à la femme, luy demandant comme elle se portoit et lui fist une grande congnoissance »[1984]. Ici, elle tente de devenir très proche de la jeune femme en la flattant et en lui assurant qu'elle ne veut que son bonheur. La vieille femme attise alors sa curiosité et lui promet de prouver sous trois jours que son mari est infidèle et en aime une autre[1985]. Après avoir semé le doute dans l'esprit de la jeune femme, l'entremetteuse poursuit son plan en provoquant une rencontre avec le mari. Afin de discuter avec ce dernier, elle feint de lui acheter ses étoffes. Elle adopte les mêmes procédés utilisés avec la jeune femme. L'entremetteuse commence par le complimenter sur la qualité de sa marchandise, tout en lui faisant une promesse d'achat. Elle essaie enfin de l'attendrir en lui parlant de son père[1986]. Au fur et à mesure de leur conversation, elle réussit à le rendre méfiant à l'égard de son épouse et lui avoue que celle-ci reçoit « ung jeune gallent »[1987]. Les deux époux commencent alors à s'épier et à se quereller. La vieille femme a donc réussi à faire vaciller la confiance qui existait entre les jeunes marchands.

Ensuite, l'entremetteuse apporte la preuve promise à la jeune femme au sujet de l'infidélité de son mari. Elle lui donne les étoffes qu'elle avait achetées au préalable, tout en lui faisant croire qu'elles sont destinées à la maîtresse de son mari. La marchande décide donc de suivre le plan de celle qu'elle considère comme son amie : « Au soir, quant vostre mary dormira bien fort, prenés moy de bonnes forces ou sizeaulx et luy coppés trois poilz de sa barbe, et les

[1983] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *La vieille pire que le diable*, VI, p. 48-53.
[1984] *Ibid.*, p. 49, l. 45-47.
[1985] *Ibid.*, p. 50, l. 57-61 : « Hellas, mamye, dit la vielle, vous ne sçavés pas tout, car je vous prometz par ma foy que il fait semblant de vous aymer, mais il en ayme bien ung autre que vous, qui es[t] belle, jeune, gente et gorgiase, car je la congnois bien ».
[1986] *Ibid.*, p. 51, l. 90-92 : « j'ay congneu feu vostre pere qui estoit sy tres bon homme que rien plus ».
[1987] *Ibid.*, p. 51, l. 104.

portés tousjours avec vous »[1988]. Or l'entremetteuse avait prévenu auparavant le mari que sa femme chercherait un jour à le tuer afin de pouvoir être avec son amant. Lorsque la marchande s'approche de son mari, conformément à ce qui était prévu, celui-ci l'assassine[1989]. L'entremetteuse a donc réussi à séparer définitivement le couple de marchands et obtient la somme promise par le diable. Le narrateur met en scène ici une figure terrifiante pour le personnage de l'entremetteuse qui excelle dans l'art du mensonge et de la manipulation. Celle-ci avait pu deviner au préalable les réactions des deux époux et orienter ses paroles en conséquence. Enfin, contrairement à *La Celestina*, l'entremetteuse n'est pas punie à la fin, mais reçoit une récompense.

Dans le théâtre italien, il est également possible de rencontrer d'autres entremetteuses au pouvoir infaillible. C'est notamment le cas dans *La Cortigiana* de l'Arétin avec Louison. Bien que celle-ci n'apparaisse pas sur scène au début de la pièce, nous apprenons son existence à l'acte II, scène 3 à travers le monologue du valet Rousseau. Ce dernier vient d'apprendre le secret, pourtant bien gardé, de son maître, Parabolain : il est amoureux d'une jeune femme, nommée dame Laure. Le valet conseille donc de demander l'aide de Louison et lui assure qu'elle sera capable d'intervenir en sa faveur[1990]. Selon lui, Louison possède même un caractère diabolique qui pourrait être utile à son maître[1991]. L'entremetteuse fait son entrée sur scène aux côtés de Rousseau au même acte, mais à la scène 6. Le valet cherche alors à attirer sa bienveillance en lui adressant des compliments, pour qu'il puisse par la suite lui demander son aide[1992]. Celle-ci révèle rapidement sa lucidité en devinant sa requête : « Taci e lascia far a me. Tu voi che noi gli diamo ad intendere che la stia mal di lui »[1993]. Une fois seul, Rousseau se félicite de son accord passé avec Louison, car il est persuadé qu'elle jouera un rôle majeur dans la réussite de son projet. Malheureusement, la loyauté de Rousseau est factice puisque ce dernier désire davantage ridiculiser son maître plutôt que l'aider.

Lors des actes III et V, d'autres éléments complètent le portrait de Louison. Tout d'abord, celle-ci a déjà exercé de nombreux métiers et a ainsi pu s'immiscer dans la vie de

[1988] *Ibid.*, p. 52, l. 142-145.
[1989] *Ibid.*, p. 53, l. 175 : « Lors se lieve et la batit tant qu'i la cuida faire morir ».
[1990] L'ARETIN, *La Cortigiana*, p. 44 : « Io vado adesso a trovarla, e so che la coromperia la castità ; farà ogni cosa per amor mio » (« Je vais aller tout de suite la trouver, parce que je sais qu'elle corromprait la chasteté et qu'elle fera tout ce qu'il faut pour l'amour de moi »).
[1991] *Ibid.*, p. 58 : « Oh, l'è gran ribalda, questa Aloigia, e l'ha più puntti che non hanno mille sarti : barbuta strega, suocera de Satanaso, avola de l'aversiera e madre de Antecristo ! » (« Oh, c'est une grande coquine, cette Louison, elle a plus de tours dans son sac que mille tailleurs ne savent faire de points : sorcière à barbe, belle-mère de Satan, aïeule de la Diablesse et mère de l'Antéchrist ! »).
[1992] *Ibid.*, p. 48 : « Che ti manca, tu governi Roma ? » (« Qu'est-ce qui te manque, est-ce que tu ne régentes pas Rome ? »).
[1993] *Ibid.*, p. 52 : « Tais-toi et laisse-moi faire : tu veux qu'on lui fasse accroire qu'elle se meurt d'amour pour lui ».

différentes familles nobles[1994]. Elle correspond donc à l'entremetteuse traditionnelle. Et ce d'autant plus qu'elle vend des produits de toutes sortes, c'est-à-dire des « unzioni » et des « polvere »[1995], ce qui montre qu'elle exerce plusieurs métiers. Cette dernière révèle également son caractère pieux auprès des autres personnages[1996]. Le stratagème qu'elle a élaboré pour aider Rousseau paraît simple : elle décide de tromper Parabolain en lui faisant croire qu'elle va lui amener Laure, alors qu'il s'agira d'une autre femme[1997]. Louison avoue même à Rousseau qu'elle utilise cette ruse très régulièrement, ce qui lui permet d'en tirer un grand profit. En effet, au lieu d'amener de nobles dames aux hommes, elle leur livre des boulangères[1998]. L'entremetteuse tente ainsi de tromper de nombreux personnages en leur faisant croire qu'elle agit en leur faveur. Son pouvoir n'est pourtant pas infaillible puisque Louison est démasquée à la fin de la pièce. Même si l'entremetteuse ne connaît pas une fin tragique comme dans *La Celestina*, son succès n'est pas complet puisque ses véritables intentions sont découvertes.

Une autre comédie de l'Arétin, intitulée *Ragionamenti*, met en scène ce type de personnage. La situation est ici différente : il s'agit d'un dialogue entre Nanna, une femme expérimentée qui joue le rôle d'entremetteuse, et Pippa, une jeune femme très naïve. Toutes les deux dialoguent sur les différents moyens de devenir une courtisane et Pippa est très attentive aux conseils donnés par la vieille femme. Elle en vient même à considérer ses paroles comme sacrées : « Ricordi santi, ricordi buoni »[1999]. La jeune femme pense en effet que Nanna est la seule personne à pouvoir lui donner une situation sociale reconnue. En effet, c'est Pippa qui l'a sollicitée pour qu'elle lui livre les secrets de la réussite mondaine. Dès le début de leur dialogue, toutes les deux se nomment par des termes affectifs. La relation qui unit les deux femmes peut être vue à la fois comme maternelle[2000], mais aussi comme hiérarchique. Nanna rappelle en effet à son interlocutrice qu'elle doit suivre ses conseils[2001]. D'ailleurs, de son côté, la jeune

[1994] *Ibid.*, p. 76 : « di signora io son tornata a tenere camare locande, a lavare panni e a la cucina e a vendere le candele » (« de courtisane que j'étais, j'en suis revenue à louer des chambres, puis à laver le linge, et à travailler à la cuisine, et à vendre des bougies »).
[1995] *Ibid.*, p. 84 : « onguents » et « poudre ».
[1996] *Ibid.*, p. 85 : « Como io ho detto vinte parole al mio confessore, vengo a trovarti » (« Dès que j'aurai dit deux mots à mon confesseur, je vais venir te trouver »).
[1997] *Ibid.*, p. 77 : « La moglie d'Erculano fornaro è una bonissima robba » (« La femme d'Hercule le boulanger est une bien grande catin »).
[1998] *Ibid.*, p. 122 : « E io con le fornare gli sfamo, e son trapagata come fussino reine, goffi ribaldi ! » (« Et moi, je les rassasie avec des boulangères et j'en suis archi-payée par ces infâmes balourds, comme si c'étaient des reines ! »).
[1999] *Ibid.*, p. 64. : « Saintes recommandations ! Excellentes recommandations ! ».
[2000] *Ibid.*, p. 6 : « mammina cara » (« ma petite maman chérie ») ; « mammina d'oro » (« ma petite maman en or ») ; « figliuola » (« ma fille »).
[2001] *Ibid.*, p. 7 : « io sia il maestro e tu il fanciullo che impara a compitare ; anzi pensati che io sia il predicatore e tu il cristiano » (« imagine-toi que je suis le maître et toi l'enfant qui apprend à épeler ; ou mieux encore, mets-toi dans la tête que je suis le prédicateur et toi le chrétien »).

femme compte bien suivre les préceptes dictés par son interlocutrice : « Io vi servirò, mamma »[2002].

Pippa est également subjuguée par les révélations que lui fait Nanna et pense qu'elle est un véritable modèle à suivre : « Mi maraviglio, mamma, che voi non teniate scola addottorando la gente in così fatte galanterie »[2003]. Grâce à ces méthodes, Pippa pourra, comme Nanna, être supérieure aux autres et pourra contrôler sa vie comme elle l'entend. D'autre part, Nanna établit une comparaison intéressante entre le métier de courtisane et celui du mercier :

> e poi una puttana che fa ben quel fatto è come un merciano che vende care le sue robbe : e non si ponno simigliare se non a una bottega di merciarie le ciance, i giuochi e le feste che escano de una puttana scaltrita.[2004]

Ici, l'entremetteuse explicite l'idée qu'une courtisane se doit d'être intelligente et rusée. Cette dernière prodigue un autre conseil à Pippa :

> Ma sopra tutte le cose, studia le finzioni e le adulazioni che io ti ho detto, perché sono i ricami del sapersi mantenere. Gli uomini vogliono essere ingannati ; e ancora che si avveghino che si gli dia la baia e che, partita da loro, gli dileggi vantandotene fin con le fanti, honno più caro le carezze finte che le vere senza ciance.[2005]

Il n'y a donc que l'art de l'éloquence et de la tromperie qui permet aux femmes de gravir les échelons de la vie sociale. Nanna prouve ensuite à sa disciple que ses conseils se réalisent, en s'appuyant sur sa propre vie : « e questi furono denari che io spesi in questa casa, senza il giardino che io ci ho aggiunto di poi »[2006]. C'est grâce à ses stratagèmes que Nanna a pu acquérir de nombreux biens, la rendant de ce fait puissante. Dans les dernières lignes du dialogue, la courtisane se livre à une réflexion sur sa vie et montre qu'elle est fière d'elle-même :

> se io che sono stata la più scelerata e ribalda puttana di Roma, anzi d'Italia, anzi del mondo, con il far male, con il dir peggio, assassinando gli amici e i nimici e i benvoglienti a la spiegata, son diventata d'oro e non di carlini, chi sarai tu vivendo come io ti insegno ?[2007]

[2002] *Ibid.*, p. 30 : « Je vous obéirai, maman ».

[2003] *Ibid.*, p. 39 : « Je m'étonne, maman, que vous ne teniez pas une école pour instruire les gens dans ces galanteries ».

[2004] *Ibid.*, p. 15 : « et puis une putain qui fait bien la chose est comme un mercier qui vend cher ses marchandises : on ne peut comparer à rien d'autre qu'à une boutique de mercerie les sornettes, les jeux et les plaisirs que procure une putain dégourdie ».

[2005] *Ibid.*, p. 32 : « Mais par-dessus tout, travaille les faux-semblants et les flatteries que je t'ai dits, parce que c'est les fleurons de l'art de se maintenir en faveur. Les hommes ne demandent qu'à être trompés ; et même s'ils s'aperçoivent qu'on se paie leur tête et que, dès que tu les as quittés, tu te moques d'eux et t'en vantes jusqu'à tes servantes, ils préfèrent les caresses feintes aux vraies sans les sornettes ». Voir aussi : *ibid.*, p. 32 : « e la dottrina de le puttane sta nel saper cacciar carote a'ser corrivi » (« la science des putains consiste à savoir bourrer le crâne des nigauds »).

[2006] *Ibid.*, p. 58 : « et c'est cet argent que j'ai dépensé pour l'achat de cette maison, sans le jardin que j'y ai ajouté plus tard ».

[2007] *Ibid.*, p. 78-79 : « si moi, qui ai été la plus scélérate et la plus ribaude putain de Rome, que dis-je ? d'Italie, que dis-je ? du monde, faisant le mal et disant pis encore, assassinant sans trêve mes amis et mes ennemis et ceux qui m'aimaient bien, j'ai entassé de l'or et non des carlins, qu'en sera-t-il de toi, si tu vis comme je te l'enseigne ? ». Dans son étude historique, Jacques Rossiaud rappelle que l'adjectif « ribaude » fait partie des termes péjoratifs assignés aux prostituées. Cf. J. ROSSIAUD, *La Prostitution médiévale*, p. 60 : « Ainsi s'explique la double série de qualificatifs réservés aux prostituées. Les uns sont insultants : *ribaudes*, *savates*, etc. ; les autres laissent

Ses paroles prouvent surtout son pouvoir sur autrui et le fait qu'elle règne sur le monde des apparences. Ainsi, le personnage de l'entremetteuse est associé à la ruse dans la tradition littéraire. Elle peut agir uniquement grâce à la parole ou en inventant des stratagèmes. Ce type de personnage peut être vu comme positif ou négatif, selon ses propres intentions. Dans tous les cas, l'entremetteuse révèle un pouvoir de persuasion où l'éloquence devient une arme importante. Les comédies de notre corpus se sont donc inspirées de l'ensemble de ses sources d'inspiration pour complexifier le portrait de leur entremetteuse.

1.2. Subtiliser des biens

Si le personnage rusé est motivé par l'obtention d'un objet qu'il désire, ce dernier peut revêtir différentes formes. Bien souvent, le dénominateur commun reste tout de même la trivialité. Ce type de personnage est attiré par les biens qu'un autre possède, soit car il est dans l'impossibilité de s'offrir ces biens, soit parce qu'il prend plaisir à se jouer d'autrui. Ce deuxième type de personnage est surtout présent dans le théâtre antique et se nomme le parasite. Ce dernier profite des largesses d'autrui au service duquel il prétend se trouver. Les dons sont rudimentaires puisqu'il s'agit surtout d'obtenir de la nourriture et de quoi se loger. L'arme favorite du parasite est le mensonge, et notamment la flatterie. C'est par ces biais qu'il parvient à avoir tout ce qu'il désire, et ce sans avoir réalisé aucune action pour aider son bienfaiteur. Même si ce personnage a rencontré un franc succès dans les comédies antiques, sa présence

transparaître commisération, connivence et sympathie : les *bonnes dames*, les *fillettes*, les *belles filles*, les *filles joyeuses* ne sont pas rejetées par une communauté sociale aussi prompte à grossir leurs rangs de victimes qu'elle multiplie qu'à les racheter, pénitence accomplie ». De plus, il complète cette définition dans un autre ouvrage. Cf. J. ROSSIAUD, *Amours vénales. La prostitution en Occident – XII^e^-XVI^e^ siècle*, p. 118 : « Ribaude était, comme on sait, le terme le plus commun et le plus populaire pour désigner la putain du bas peuple. Le mot, teinté de mépris, avait qualifié tout d'abord ses éventuels compagnons d'aventure : les ribauds. Il évoquait davantage les constants écarts de vie, le rejet à la marge, l'asocialité misérable, que la vénalité. Les ribauds pouvaient être à l'occasion proxénètes, mais ils se conduisaient avant tout en irréguliers ». Enfin, au sein de son ouvrage, Bronislaw Geremek rappelle la teneur de ce terme dans le monde de la prostitution. Cf. B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, p. 258 : « Le terme le plus communément répandu dans la langue des documents officiels est "filles de vie", ou "filles de joie", mais l'on rencontre aussi les diminutifs "fillettes de vie", ou "fillettes de vie dissolue". Au lieu de "filles" on trouve aussi "femmes" : "femmes de vie" ou "femmes de joie". Dans la même acception, nous avons encore "filles" ou "femmes de vie commune". Le terme de « ribaude » est franchement péjoratif ».

s'essouffle dans les siècles suivants. Nous verrons que l'une des pièces de notre corpus, *Les Néapolitaines*, remet tout de même au goût du jour ce type de personnage.

Dans le théâtre farcesque, nous retrouvons aussi de talentueux menteurs, mais sans qu'ils soient pour autant des parasites. Dans ces pièces, il s'agit surtout de personnages qui souffrent de pauvreté et qui parviennent à dérober de la nourriture ou des objets, tels des voleurs. Ils comptent ainsi sur la naïveté, souvent excessive, de leur interlocuteur pour mener à bien leur plan. Ici, le plus intéressant est que les personnages ne se contentent pas de voler des biens uniquement par les actions. Bien au contraire, tout le jeu réside dans l'utilisation subtile de la parole afin de persuader autrui de leur délivrer ces biens. Toute la portée de la parole est à étudier dans ces pièces. Afin de montrer leur ingéniosité, les rusés déploient tout un arsenal de stratagèmes langagiers. Dans son étude sur la ruse de Tristan, Insaf Machta met en avant la suprématie de la maîtrise du langage : « La manipulation s'étend également au signe linguistique, le discours s'avère dans la plupart des situations de ruse l'instrument privilégié de l'action déceptive »[2008]. En effet, le lecteur peut davantage être subjugué par la manipulation langagière du dupeur puisqu'elle implique d'autres compétences. Au sujet de la farce de *Maître Pathelin*, François Roudaut explicite l'idée suivante : « Il y a en effet très peu de comique de gestes. C'est la parole elle-même qui assure les différentes tromperies »[2009]. En réfléchissant sur la portée du langage, il ajoute : « La première fonction de la parole est de créer l'ambiguïté »[2010]. Dans ce type de situation où rusé et naïf s'opposent, c'est bel et bien le comique de mots qui est mis en avant. Notre étude s'appuiera principalement sur la farce de *Maître Pathelin* qui a mis à l'honneur le type même du fourbe. La farce du *Pâté et la Tarte* sera intéressante également puisque des similitudes sont perceptibles avec *La Tasse* de Claude Bonet[2011].

Dans sa *Rhétorique*, pour réaliser un discours persuasif, Aristote conseille d'attirer l'attention de son auditoire en louant ses qualités vertueuses[2012]. Au sein de son échange avec

---

[2008] I. MACHTA, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, p. 16.
[2009] F. ROUDAUT, « La parole et l'échange dans la *Farce de Maistre Pathelin* », *Maistre Pierre Pathelin. Lectures et contextes*, dir. D. HÜE et D. SMITH, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (*Interférences*), p. 35-49, ici p. 36.
[2010] *Ibid.*, p. 36.
[2011] Nous avons pensé qu'il était préférable de limiter notre étude à quelques pièces afin d'analyser plus précisément l'utilisation de la parole.
[2012] ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. P. CHIRON, Paris, Flammarion, 2007 (*GF*, 1135), I, 9, 1366 b, p. 191-195. Le traité d'Aristote n'est pas le seul sur le sujet. En effet, nous pouvons également convoquer ceux de Cicéron et de Quintilien. Cf. CICERON, *De l'orateur*, éd. et trad. A. YON, Paris, Les Belles Lettres, 1964 (*Collection des universités de France*) ; QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. J. COUSIN, Paris, Les Belles Lettres, 1975 (*Collection des universités de France*).

le drapier Joceaulme, Pathelin met en œuvre ces conseils[2013]. Dans la farce de *Maître Pathelin*, le personnage éponyme joue le rôle d'un avocat démuni. Lorsque le marchand fait son entrée en scène, Pathelin doit se montrer rusé, s'il veut obtenir des étoffes sans les payer. Il loue alors les qualités de son interlocuteur en soulignant notamment sa sagesse[2014]. De plus, il a recours à un autre procédé rhétorique qui consiste à louer également les ancêtres de celui que l'on souhaite duper. Il s'agit d'un moyen permettant également d'obtenir l'attention de son auditoire et de le persuader en le flattant. Pathelin glisse en effet quelques compliments à Guillaume dans ses répliques, en relevant notamment les ressemblances physiques et morales du père et du fils[2015]. Cette technique est d'ailleurs utilisée par Renart lorsqu'il souhaite duper Chantecler. Dans *Le Roman de Renart*, le goupil commence son discours en faisant l'éloge du père du coq, Chanteclin. En effet, dans la branche II, Renart souhaite manger des poules dans une ferme. Néanmoins, le paysan Constant a bâti une véritable forteresse qui empêche le goupil de mener à bien son plan. Il espère ainsi duper le coq qui est présent parmi les poules. C'est en lui rappelant le bon souvenir de son père qu'il parvient à apaiser ses craintes :

> Membre te mes de Chanteclin,
> Ton bon pere qui t'engendra ?
> Onques nus cos si ne chanta :
> D'une grant lieu l'ooit on,
> Molt bien chantoit en haut un son
> Et molt par avoit longe aleine
> Les deus els clos, la vois ot seine.
> D'une leüe ne veoit,
> Quant il chantoit et refregnoit.[2016]

Cette entrée en matière permet à Renart de gagner peu à peu la confiance de Chantecler. Les personnages rusés se montrent ainsi très éloquents pour parvenir à leurs fins. Nous allons voir quels traits ont été conservés dans les comédies de notre corpus.

Les Néapolitaines de François d'Amboise mettent en scène le type antique du parasite avec Gaster. Dans la liste des personnages, il est d'ailleurs nommé comme un « extravagant ecornifleur ». Il est l'un des personnages qui apparaît le plus sur scène et se tient souvent en compagnie de Dom Dieghos, le gentilhomme espagnol. Il semble aider ce dernier dans son entreprise amoureuse tout en profitant de ses richesses. Gaster joue en effet le rôle de messager auprès d'Angélique, puisqu'il doit lui donner les cadeaux offerts par Dom Dieghos et organiser ainsi des entrevues. Lorsqu'il se trouve avec le gentilhomme espagnol, il se montre rusé et

[2013] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maître Pathelin*, p. 187-338.
[2014] *Ibid.*, p. 199, v. 110.
[2015] *Ibid.*, p. 199, v. 110-117 et p. 201-203, v. 130-162.
[2016] *Le Roman de Renart*, éd. et trad. J. DUFOURNET et A. MELINE, branche II, Paris, Flammarion, 1985 (*GF*, 418), p. 224, v. 310-318.

profère de nombreux mensonges. Il espère flatter son interlocuteur afin d'obtenir tous les biens qu'il désire. En ce sens, il ressemble à Gnathon dans l'*Eunuque* où le parasite rapporte au soldat fanfaron l'effet de son cadeau sur la femme aimée, comme le fait Gaster à l'acte I, scène 3[2017]. Des points communs apparaissent entre le monologue de Gaster à l'acte I, scène 4 et celui de Gnathon[2018]. Même si la parenté avec la comédie antique semble évidente, nous étudierons davantage les discours trompeurs de Gaster qui sont construits comme ceux de Pathelin dans la farce éponyme[2019].

Lors de sa première apparition sur scène, Gaster doit faire part à Dom Dieghos de la réaction d'Angélique à propos des cadeaux qu'il lui a offerts. Le lecteur avisé sait bien que les paroles de Gaster sont mensongères. Ce dernier assure à son interlocuteur qu'il est aimé de la jeune femme : « Ha ! Gaster, mon amy, que dictes-vous ? Ne pensez-vous pas que je la cognoisse ? Voulez-vous que je mette en oubly celuy qui est le bien de mon bien, la vie de ma vie ? »[2020]. Par rapport à la scène d'exposition, il est difficile de croire que ces paroles rapportées soient véridiques. Rappelons en effet qu'Angélique est éprise d'Augustin, mais contrainte d'être sous la protection de Dom Dieghos, sans avoir pour autant de sentiments à son égard. Dans tous les cas, le discours de Gaster est hyperbolique puisqu'il cherche à s'attirer les faveurs du gentilhomme. Comme Pathelin pouvait le faire, il rappelle les qualités que Dom Dieghos possède :

> Mais il ne s'en faut point eshabir, veu les vertus qui sont en vous. Que l'on vous prenne à baller, à chanter, dancer, saulter, jouer de la guiterre et donner les matinades aux seignores et damoiselles, qui sont toutes choses duisantes à l'amour, il n'y en a point de si accomply.[2021]

Flattant ainsi l'ego du soldat fanfaron, Gaster se retrouve obligé de ne pas le contredire et, surtout, de ne pas relever ses vantardises. Bien au contraire, l' « escornifleur » doit être dans l'emphase s'il ne veut pas éveiller les soupçons chez son interlocuteur. Ainsi, lorsque Dom Dieghos se vante d'être quelqu'un d'exceptionnel[2022], Gaster doit aller dans son sens : « Il y a longtemps que je m'en suis apperceu, et me semble que toutes vos actions sont plaines de bonne

---

[2017] TERENCE, *Eunuque*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (1re éd., 1942) (*Collection des universités de France*), p. 220-312, ici p. 250-251.
[2018] *Ibid.*, p. 238-240.
[2019] À noter que le personnage de Gaster est étudié également dans la partie IV. Ses motivations sont en effet pécuniaires et il nous a semblé intéressant de l'analyser par rapport à ce thème : cf. *infra*, p. 548-549.
[2020] *Néapolitaines*, p. 24, l. 234-237.
[2021] *Ibid.*, p. 25, l. 260-266. Voir aussi, p. 26, l. 297-299 : « Non pas ce que je doy, mais ce que je puis dire, car vostre vertu surmonte toute louange ».
[2022] *Ibid.*, p. 24, l. 242-246 : « Je prends grand plaisir à ce que tu m'en contes, mais je te diray bien, maistre Gaster, que c'est un don de nature que je me feis jamais chose qui ne fust agreable à tout le monde, ce que peu de gens ont ».

grace »[2023]. Le lecteur peut même se demander lequel des deux fera le plus preuve d'exagération, tant ils rivalisent dans ce domaine.

Dans tous les cas, Dom Dieghos est très intéressé par le récit de son interlocuteur qui apparaît comme un conteur plaisant[2024]. Gaster ne cesse en effet de faire allusion au passé glorieux du gentilhomme espagnol. Il est difficile de savoir s'il s'agit de mensonges que Dom Dieghos ne peut contredire s'il veut conserver sa réputation, ou si Gaster réitère d'anciennes vantardises que son protecteur aurait proférées. Il est plaisant d'ailleurs de voir que Beta, la servante d'Angélique, montre de l'animosité lorsqu'elle se trouve en présence de Gaster. Selon elle, il devrait utiliser le langage à des fins plus nobles : « Que vous puisse advenir ce que vous meritez, tant vous estes fascheux et mal parlant ! Je croy qu'en ceste ville n'y a une pire langue ! »[2025]. Comme le rappelle Beta, Gaster a souvent recours à la parole pour colporter des mensonges et pour enjoliver la situation afin de la tirer à son avantage. En le nommant « beau harangueur »[2026], elle le compare même aux marchands ambulants qui profèrent des boniments aux autres pour vendre leurs produits et qui se retrouvent souvent mis en scène dans les farces[2027].

Même si Gaster ne revêt pas autant de rôles que Pathelin, il sait également donner vie à ses discours. À l'acte I, scène 3, il fait croire en effet que de nombreuses passantes lui demandent souvent des informations au sujet de Dom Dieghos, tant elles sont subjuguées par sa prestance. Pour ce faire, il utilise à nouveau le discours direct, même si le lecteur peut se douter qu'il s'agit à nouveau de fausses paroles rapportées[2028]. Par toutes ces louanges, l' « escornifleur » ne peut qu'attirer l'attention de son auditeur. Malheureusement, les mensonges ne cessent de s'enchaîner dans toute la scène et Gaster finit par inverser l'ordre des mots : « Vous y serez congneu comme un oyson parmi les cygnes. Je voulois dire comme un cygne parmi les oysons »[2029]. L' « escornifleur » finit par révéler ce qu'il pense réellement de son protecteur mais se ravise rapidement et continue de vanter ses mérites. L'utilisation de termes hyperboliques est une constante dans ses répliques.

Il n'en reste pas moins qu'il ne possède pas toutes les compétences exceptionnelles de Pathelin. Même s'il a recours principalement à la flatterie, il ne met pas tout un scénario en

[2023] *Ibid.*, p. 24, l. 247-249.
[2024] *Ibid.*, p. 24, l. 242-243 : « A, a, a ! Je prends grand plaisir à ce que tu m'en contes ».
[2025] *Ibid.*, p. 34, l. 641-643.
[2026] *Ibid.*, p. 33, l. 604.
[2027] En outre, nous pouvons penser à la *Farce du Bateleur*. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Bateleur*, p. 257-295.
[2028] *Ibid.*, p. 25, l. 287-295 ; p. 26, l. 299-313.
[2029] *Ibid.*, p. 29, l. 430-432.

place pour duper son interlocuteur. Dans *Les Néapolitaines*, nous restons dans le monde des apparences mais le jeu de Gaster est finalement peu développé, comparé à celui de Pathelin qui feint la maladie et utilise plusieurs langues pour apporter du crédit à sa mise en scène. En ce sens, Gaster reste un petit escroc qui a recours aux discours trompeurs pour obtenir ce qu'il désire. Il est davantage un personnage comique qui donne la possibilité de ridiculiser le soldat fanfaron. L'ultime différence entre Pathelin et Gaster est que ce dernier reste le maître de la situation tout au long de la pièce. En effet, si Pathelin est pris à son propre piège, il n'en est rien pour Gaster. Certes, il semble perdre la protection de Dom Dieghos qui quitte la ville pour se marier au dernier acte. Pourtant, il n'est pas affecté par ce changement de situation. Il explique en effet qu'il tentera de tirer profit d'une autre dupe : « Et par ainsi, par un perdu, deux recouvrez. Ce sont pigeons, les uns s'en vont, les autres viennent »[2030]. Nulle inquiétude pour ce type de personnage qui est insatiable en tromperie langagière pour vivre aux dépens d'autrui et qui parviendra toujours à ressortir vainqueur.

La Tasse de Claude Bonet possède de nombreux points communs avec la farce du *Pâté et la Tarte*[2031]. La comédie s'ouvre en effet sur le monologue de Ripaille, un ancien soldat sans ressources, qui espère bien utiliser sa ruse[2032]. Ripaille semble déterminé à tromper autrui pour subvenir à ses besoins. Il est d'ailleurs ravi d'apercevoir au loin un compagnon d'armes, Bravache. Tous les deux sont désormais démunis et en recherche de nourriture et d'argent. Le dramaturge met en avant ici l'une des conséquences de la guerre : il est difficile pour les soldats de trouver un avenir hors des champs de bataille[2033]. D'autant plus que le temps a passé et que les deux comparses ont perdu la trace de leur famille respective. Ils décident donc d'unir leurs forces pour survivre, comme le propose Ripaille : « Il nous faut iouer du Rapé / A riffle, raffle en cest affaire : / As-tu courage de le faire ? »[2034]. Reprenant son onomastique, Ripaille révèle déjà sa maîtrise du langage avec l'allitération en [r], ainsi que le jeu de mots avec les substantifs « riffle » et « raffle »[2035]. Le lecteur comprend d'ailleurs aisément que des deux comparses, ce sera lui le maître de la situation, voire le metteur en scène : « Laisse moi la barque conduire, / Et sur tout garde toy de rire »[2036].

[2030] *Ibid.*, p. 88, l. 2680-2682.
[2031] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Pâté et la Tarte*, p. 185-212.
[2032] *Tasse*, p. 6.
[2033] Entamant un monologue, les premières paroles de Ripaille qui ouvrent la pièce sont significatives. Cf. *Tasse*, p. 5 : « Ha ! que maugre-bieu soit la guerre ! / I'ay ja couru toute la terre, / Ie n'apporte rien que de poux, / De galle, de verolle, la toux. / I'ai tout debifé mon bagage ».
[2034] *Ibid.*, p. 9.
[2035] Cf. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 7, p. 195 : « rifle : pillard ».
[2036] *Tasse*, p. 10.

Dès le début de cette comédie, des points communs avec la farce du *Pâté et la Tarte* sont manifestes. La pièce médiévale s'ouvre également sur le dialogue entre deux comparses, qui sont moins définis que dans la comédie humaniste, puisqu'ils sont nommés comme « le premier coquin » et « le second coquin ». Tous les deux sont dans la rue et victimes de la pauvreté[2037]. Le syntagme « Si froit que tremble » est d'ailleurs répété à trois reprises afin d'insister sur leur indigence[2038]. Après les plaintes à propos du froid s'ensuivent des plaintes sur la faim : « Mais moy encore plus ; / Car je suis de fain tout velus ; / Et si n'ay forme de monnoye »[2039]. Contrairement à Ripaille et Bravache dans *La Tasse*, les deux coquins n'expriment pas tout de suite le souhait d'exercer leur ruse. La première solution proposée est en effet de mendier, comme le souligne le substantif « bribeurs »[2040] et sa forme verbale avec : « Briber d'huys en huys quelque part »[2041]. Les deux amis se séparent donc pour tenter d'obtenir des vivres en frappant aux portes. Le premier coquin se rend chez le pâtissier Gautier et observe la scène : celui-ci demande à sa femme Marion de lui garder un « pasté d'anguille »[2042]. Profitant de son absence, le coquin en profite pour demander l'aumône à la pâtissière à deux reprises[2043]. Toutes ses tentatives sont vaines puisqu'il n'obtient que des refus. Les deux coquins se rejoignent alors et comprennent qu'il leur faut changer de stratégie ; d'où la question du deuxième coquin : « Ne sçaurois-ty trouver maniere / Ne tour, pour avoir à mouller ? »[2044].

Le même motif se retrouve dans *La Tasse* : comme Ripaille le fait, dans la farce, c'est le premier coquin qui élabore le stratagème à employer et qui explique à son interlocuteur comment il doit procéder[2045]. La ruse est donc plus rapidement mise en scène dans la comédie de Claude Bonet. Ripaille et Bravache n'ont plus d'espoir dans la mendicité et préfèrent choisir la fourberie. C'est justement ce manque de possibilités qui pousse les deux personnages à se tourner vers leur unique atout : l' « engin ». Dans la farce, les faits sont différents puisqu'on insiste davantage sur le manque de compassion des personnages qui refusent de donner l'aumône à deux mendiants. Ces derniers devront également recourir à la ruse pour survivre et se venger. En effet, le premier coquin choisit le couple de pâtissiers comme victime alors que, dans la comédie humaniste, les dupés sont pris au hasard. Finalement, la farce met davantage

[2037] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Pâté et la Tarte*, p. 185, v. 1-2 : « Si froyt que tremble ; / Et si n'ay tissu ne fillé ».
[2038] *Ibid.*, p. 185-186, v. 1, v. 4 et v. 7.
[2039] *Ibid.*, p. 187, v. 10-12.
[2040] *Ibid.*, p. 186, v. 5. La note de l'édition précise qu'il s'agit de : « mendiants, chercheurs de bribes, de miettes ».
[2041] *Ibid.*, p. 187, v. 16.
[2042] *Ibid.*, p. 188, v. 25.
[2043] *Ibid.*, p. 189, v. 34-36 ; p. 191, v. 49-54.
[2044] *Ibid.*, p. 193, v. 71-72.
[2045] *Ibid.*, p. 193, v. 75-82.

en avant la vengeance comme élément déclencheur de la ruse, là où une lutte pour le pouvoir commence.

Étudions plus particulièrement le mécanisme de la ruse à travers le langage dans les deux pièces. Dans la farce, le premier coquin demande au second de mentir à la pâtissière. Lorsqu'il se tenait près de leur étal, il avait entendu les recommandations du mari : devant s'absenter, sa femme doit lui faire parvenir le pâté d'anguilles, mais uniquement à sa demande. Le premier coquin propose ainsi de faire croire à la pâtissière que son ami est mandaté pour prendre le pâté afin de l'apporter à son mari. Même si le second coquin craint le retour inopiné du mari et ses conséquences, il joue son rôle comme convenu. Le mensonge est peu développé puisqu'il prétend être le mandataire du pâtissier : « Madame, veuillez envoyer / Ce pasté à vostre mary / D'anguille ; oyez- vous ? »[2046]. Face à la question de la dame, il répond aisément : « Il m'a dit / Que vous preigne, sans contredit, / Pour bonne enseigne, par le doigt »[2047]. Cette feinte est un succès car le premier coquin lui avait demandé de répéter les termes qu'il avait entendus de la bouche du pâtissier[2048]. Même si la dame se montre peu suspicieuse, et donc naïve, il est difficile de l'en blâmer pour autant. Les deux compagnons ont en effet utilisé la réalité et l'ont tournée à leur avantage. Se félicitant de la réussite de leur entreprise, ils ne prennent pas en compte le fait que le mari et la femme s'apercevront rapidement de la supercherie et que ce mensonge engendrera une dispute conjugale. Il est frappant de voir que les mêmes motifs se retrouvent dans *La Tasse*. À la fin de l'acte I, Ripaille et Bravache décident en effet de voler une tasse. Ils ont auparavant assisté à l'achat de cette tasse par le médecin Jerosme et celle-ci a retenu toute leur attention : « Icy faut iouer à la pille. / Ceste tasse faut ie pille / Pour un petit nous resiouir, / Compagnon »[2049].

Pourtant, à l'acte II, les deux amis sont davantage intéressés par « deux perdris rouges »[2050] qu'ils vont « gripper ». L'utilisation de ce verbe n'est pas fortuite puisqu'il appartient au domaine du vol, mais se rapporte également à un animal doté de griffes et les utilisant pour se saisir subtilement de quelque chose. Tels des rapaces, Ripaille et Bravache s'emparent des deux perdrix. Pourtant, ils n'oublient pas leur première cible : la tasse. Le plan de Ripaille est énoncé ainsi : « Les vela prinses sans danger. /A la tasse les faut changer : / Par quelque finesse subtile. / J'ay ia pensé un tour habile »[2051]. La ruse dans la comédie humaniste

[2046] *Ibid.*, p. 195, v. 93-95.
[2047] *Ibid.*, p. 195, v. 96-98.
[2048] *Ibid.*, p. 190, v. 46-47.
[2049] *Tasse*, p. 22.
[2050] *Ibid.*, p. 32.
[2051] *Ibid.*, p. 32-35.

semble donc plus élaborée que dans la farce, malgré des motifs communs. En effet, Ripaille se présente à Jaqueline, la femme de Jerosme, et espère bien la duper. Comme dans la farce, le personnage rusé compte profiter de la naïveté féminine. Pourtant, Ripaille va déployer un mensonge plus travaillé, révélant toute sa fourberie[2052]. Il présente les perdrix à Jaqueline en prétextant qu'il est mandaté par son mari. Ce dernier lui aurait demandé de les préparer rapidement puisqu'il va bientôt arriver avec d'autres médecins. Étant donné que les perdrix appartenaient au couple, Jaqueline ne remet pas en question les dires de son interlocuteur. La première ruse effectuée, Ripaille ne compte pas s'arrêter en si bon chemin. Il explique en effet qu'il doit également récupérer la tasse puisque Jerosme voudrait la faire graver. Comme dans la farce, la femme demande quand même quelques informations supplémentaires. Mais le dupeur a de nouveau réponse à tout et le piège se retourne contre Jaqueline. Les deux compagnons se félicitent donc de leur succès.

Mais la comédie humaniste commence à s'éloigner un peu de la farce. Bravache propose en effet à son comparse de se délecter du spectacle en attendant le retour du mari :

> T'esperarai eissi incaro,
> Per espiar d'eissi vn pau
> Se poudriou ausir lou perpau
> Et veire un pau d'eissi la mino
> D'ou medecin et medecino.[2053]

Contrairement au scénario de la farce, les deux amis savent que le mari est de retour et se doutent également de ce qu'il va se passer. Enfin, Bravache ne renonce pas aux perdrix, ce qui indique qu'un comique de répétition sera utilisé par la suite. Tandis que la fin de l'acte II est marquée par le comique de situation, Jerosme et son valet Bertrand partent à la recherche des voleurs de la tasse et rencontrent Bravache[2054], qui leur indique une fausse piste afin d'avoir le champ libre à l'acte suivant pour dérober les perdrix.

Dans la farce du *Pâté et la Tarte*, comme le titre l'indique, un autre plat va être mis en jeu. Même si les deux coquins ont pu satisfaire leur faim grâce au pâté d'anguilles, ils désirent duper une deuxième fois la pâtissière. Leur regard a été en effet attiré par une « belle tarte »[2055]. Le premier succès de leur ruse les a confortés ; il leur faut recommencer avec le même mensonge :

> Vas y doncques ainsi qu'on doit,
> Et prends la femme par le doigt,
> Puis luy dy que son mary

[2052] *Ibid.*, p. 35-36.
[2053] *Tasse*, p. 39.
[2054] *Ibid.*, p. 53-54.
[2055] *Ibid.*, p. 202, v. 168.

La renvoye encore querir.[2056]

Un seul élément est modifié : l'auteur de la ruse. Cette fois-ci, c'est au tour du premier coquin de jouer son rôle à la perfection[2057]. Pourtant, l'entreprise ne peut être un franc succès puisqu'un autre élément a été modifié sans que le coquin le sache : le pâtissier n'est pas absent cette fois-ci. Sa femme en profite alors pour lui démontrer qu'elle n'a pas mangé le pâté d'anguilles mais qu'elle a été trompée par cet homme[2058]. Menacé par les coups du pâtissier, le premier coquin lui révèle la vérité[2059]. Désirant se venger, le pâtissier conclut un marché avec son adversaire[2060]. Les personnages rusés ne peuvent plus utiliser la réalité à leur avantage. Même s'ils ont réussi à obtenir le pâté d'anguilles, leurs réelles intentions ont été percées. Mettant en scène le fameux adage « Tel est pris qui croyait prendre », l'échec de la deuxième ruse démontre bien que, malgré une bonne maîtrise du discours, il ne faut pas oublier le contexte dans lequel on joue son rôle.

Le même comique de répétition se retrouve également dans *La Tasse* lorsque Ripaille et Bravache veulent également subtiliser un plat. Cette fois-ci, c'est au tour de Bravache d'entrer en scène. À l'acte III, il se rend chez Jaqueline et tente de la consoler au sujet de la tasse. Il lui explique en effet que son mari l'a retrouvée : « Hola ! qu'es aco que plouras ? / Plouras per la coupo perdudo. / Non plorès, Mousur l'a agudo »[2061]. Il s'empresse aussi d'inventer un nouveau mensonge, en lien avec celui de Ripaille à l'acte I[2062]. Afin de contenter un certain « Sire Counilleri », Jerosme aurait demandé à Bravache de prendre pour lui les perdrix, ainsi que du vin. La ruse réussit à nouveau, contrairement à celle de la farce. Une didascalie l'indique : « Il prend les perdris et s'en va trouver son compagnon »[2063]. À la différence des deux coquins dans la farce du *Pâté et la Tarte*, Bravache a profité une nouvelle fois de l'absence du mari et de la naïveté excessive de sa femme. Notons également que le mensonge des deux amis était tout à fait plausible. Comme dans la farce, ils ont utilisé la réalité pour la tourner à leur avantage. À la scène suivante, Ripaille et Bravache se délectent du plat qu'ils vont pouvoir déguster, notamment grâce au pain que le premier a « robé chez une

[2056] *Ibid.*, p. 202, v. 170-173.
[2057] Le même type de mensonge est utilisé. Cf. *ibid.*, p. 204, v. 191-195 : « Madame, envoyez celle tarte / Que vostre mary a laissé. / Il est presque vif enragé / Pourtant que ne luy porté point / Avec le pasté ».
[2058] *Ibid.*, p. 204-205.
[2059] *Ibid.*, p. 205-206.
[2060] S'ensuit le mécanisme propre à la farce du « trompeur trompé » que nous étudions dans cette présente partie.
[2061] *Tasse*, p. 56.
[2062] *Ibid.*, p. 57.
[2063] *Ibid.*, p. 58.

boulangiere »[2064]. Il n'en dit pas plus à ce sujet et nous ne savons pas s'il a utilisé à nouveau la ruse ou s'il s'agit d'un simple larcin.

Malgré le succès des deux entreprises dans *La Tasse*, le motif du « trompeur trompé » propre à la farce n'en est pas moins présent. En effet, une didascalie explique comment Ripaille et Bravache se font duper à leur tour : « On leur dérobe les perdris »[2065]. S'ensuit une dispute où l'un ne cesse d'accuser l'autre. Lors de notre étude sur le mécanisme du « trompeur trompé », nous verrons également comment la situation se retourne contre les deux amis à l'acte V[2066]. Ainsi, nous avons démontré la parenté d'inspiration entre la farce du *Pâté et la Tarte* et *La Tasse*, même si la comédie humaniste a développé davantage l'élaboration même de la ruse. La farce et la comédie démontrent toute la finesse du langage lorsque des personnages empreints d' « engin » y ont recours. Du simple mensonge au discours trompeur accompagné d'une mise en scène, les champs d'action de la parole sont très étendus. Cet aspect sera repris au théâtre les siècles suivants, que ce soit avec la verve du vers moliéresque ou bien dans les pièces de Marivaux où le langage est le pilier central.

[2064] *Ibid.*, p. 59.
[2065] *Ibid.*, p. 60.
[2066] Cf. *infra*, p. 462-463.

2. L'affrontement dans le couple : qui sera le gagnant ?

2.1. La ruse féminine contre la force du mari

Dans la typologie des personnages, l'un des défauts le plus attribué à la femme est le fait qu'elle trompe autrui en mentant et en ayant recours à des subterfuges. Le personnage féminin est alors accusé d'être faux et déloyal, et ce notamment avec son mari[2067]. Dans la farce *Regnault qui se marie à La Vollée*, alors que Regnault s'interroge sur l'intérêt ou non de se marier, les autres personnages de la pièce ne cessent de lui présenter les inconvénients du mariage[2068]. L'une des répliques aux allures moralisatrices sonne d'ailleurs comme un glas pour le mariage : « Car certes il n'y a si fin / Qui ne soit trompé au mesnage »[2069]. L'adultère semble donc inévitable. Les œuvres du Moyen Âge mettent plus en scène la ruse féminine que celle des hommes. Philippe Ménard délivre des éléments de réponse en rappelant les caractéristiques propres à chaque personnage :

> Pourquoi la femme trompe-t-elle le mari et non l'inverse ? Plusieurs raisons peuvent être invoquées, qui vont toutes dans le même sens. D'abord, il est naturel qu'un être faible comme la femme dispose de la ruse. Au mari, pourvu de la force, il n'aurait pas été intéressant de donner en plus l'art de tromper. Pour que l'histoire captive les esprits, il faut que le conjoint infidèle ait à redouter la colère de l'autre conjoint.[2070]

La ruse est en effet très souvent liée à la recherche du plaisir. L'infidélité du personnage féminin déclenche ainsi de nombreux stratagèmes, afin de tromper le mari, sans être démasquée. C'est pourquoi la ruse féminine est davantage présente dans les œuvres, laissant au mari le rôle du personnage naïf.

Philippe Ménard rappelle aussi l'intérêt des conteurs pour ce type de personnage : « Apparemment les conteurs ont senti que les tromperies féminines faisaient naître le sourire, suscitaient la curiosité, l'intérêt, bref étaient infiniment plus rentables que les infidélités masculines »[2071]. La ruse semble inhérente à la femme[2072] et les œuvres médiévales démontrent que cette capacité à tromper autrui fait même partie de sa nature. Nous pouvons penser ici à la

---

[2067] Cf. Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 213 : « (…) la feinte et le mensonge sont les artifices de prédilection des épouses adultères, pour qui tromper signifie dominer ».
[2068] *Le Recueil de Florence*, *Regnault qui se marie à La Vollée*, p. 125-134.
[2069] *Ibid.*, p.132.
[2070] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 15.
[2071] *Ibid.*, p. 133. Cf. également, p. 114 : « Aux yeux des conteurs la supériorité de la ruse féminine est éclatante ».
[2072] Sarah F. Matthews Grieco rappelle l'origine même de la femme vue comme une pécheresse. Cf. S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, p. 283 : « En fait, la tromperie fait partie inhérente de la nature féminine depuis l'origine du monde. Ève ne naquit-elle pas d'une côte torse d'Adam ? ».

fin du fabliau *Les Perdriz* qui défend l'idée que la tromperie appartient à la nature féminine : « Fame est fete por decevoir : / Mençonge fet devenir voir / Et voir fet devenir mençonge »[2073]. Certains fabliaux soulignent la supériorité de la femme face à l'homme. À la fin du fabliau des *Deux changeors*, le narrateur démontre que les tentatives des autres personnages pour la contrer sont inutiles : « Par cest fablel prover vous vueil / Que cil fet folie et orgueil / Qui fame engingnier s'entremet »[2074]. Cette morale fait écho à la remarque de Philippe Ménard dans son étude sur les fabliaux : « Il est vain de vouloir tromper une femme car un homme a toujours affaire à plus fort que lui »[2075]. Ainsi, toutes les compétences inhérentes à la ruse sont davantage attribuées au personnage féminin qui excelle dans l'art de la tromperie[2076].

Même si la ruse féminine est très représentée dans les fabliaux, nous pouvons retrouver cette caractéristique dans les personnages des farces. Barbara C. Bowen rappelle en effet qu'ils sont capables d'avoir recours à de nombreux stratagèmes pour cacher leur infidélité :

> Elles sont *rusées*. Nous avons déjà parlé de la ruse féminine, qui est normalement au service de l'infidélité. Les femmes affichent une brutalité complètement insensible en ce qui concerne leurs ruses. Cela leur est égal que l'amoureux soit morfondu et mal à l'aise, ou que le mari soit roué de coups ou presque mort de douleur.[2077]

Sur les tréteaux, la femme est alors être considérée de manière négative, puisqu'elle se joue de ses victimes, et apparaît comme un être double. Elle peut en effet utiliser la ruse grâce à la parole, aux déguisements, mais aussi par le biais de subterfuges. Nous pouvons penser ici à la morale du fabliau *La Sorisete des Estopes* où le narrateur met en garde les hommes au sujet de l'ingéniosité des femmes, en comparant notamment ces dernières au diable : « Enseignier voil por ceste fable / Que fame set plus que deiable »[2078]. Le personnage féminin met donc en échec son adversaire masculin, en ressortant bien souvent gagnant à la fin de l'œuvre[2079]. Ces

---

[2073] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 4, *Les Perdriz*, p. 12, v. 151-153.
[2074] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Les Deux changeors*, p. 282, v. 283-285.
[2075] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 114. La même idée est formulée un peu plus loin. Cf. *ibid.*, p. 115 : « Les adversaires les plus résistants, les obstacles les plus redoutables ne résistent pas à la ruse des femmes ».
[2076] L'analyse de Sarah F. Matthews Grieco est intéressante et permet d'éclairer notre propos. Elle rappelle en effet toute l'ampleur du pouvoir de la femme grâce à la ruse. Cf. S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, p. 288 : « La femme n'est donc guère ce qu'elle paraît. Son aspect ingénu et son allure pudique sont autant de masques à l'aide desquels elle entortille l'homme afin de poursuivre impunément son propre plaisir. Le plus souvent, elle s'acharne à collectionner des cornes pour son mari. Une longue tradition littéraire alimente le mythe de l'épouse rusée, habile à tromper son compagnon. Les fabliaux du Moyen Âge abondent en histoires de menteuses qui abusent de l'affection et de la bonne foi de leurs maris lesquels finissent par croire plus à leurs épouses perfides qu'à leurs propres yeux ».
[2077] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 50.
[2078] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Soriste des Estopes*, p. 183, v. 213-214.
[2079] À ce sujet, Philippe Ménard relève la supériorité féminine décelable dans de nombreuses situations. Cf. Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 187 : « L'habileté féminine est capable de redresser les situations les plus compromises ».

différentes caractéristiques forment une constante dans l'évolution de ce type de personnage au fil des siècles. Dans *Lire la comédie*, Michel Corvin relève ce phénomène au sein des différentes formes de textes comiques :

> Des courtisanes et des femmes infidèles il n'y a guère plus à dire que ce que la comédie latine et la farce française en avaient respectivement montré, sinon qu'elles tiennent davantage de place dans le développement de l'intrigue par les déguisements, les masques, les feintes qu'elles exploitent.[2080]

Nous les retrouvons d'ailleurs dans les œuvres humanistes, comme le démontre Sarah F. Matthews Grieco : « Quoi qu'il fasse, l'homme est toujours perdant face à la femme fourbe, d'autant plus qu'elle cache sa vraie nature sous une façade à la fois innocente et esthétique »[2081]. Après avoir rappelé les manières dont la ruse féminine s'exerce contre le mari dans les œuvres du Moyen Âge, nous verrons en quoi les comédies de notre corpus ont conservé cet héritage médiéval avec ce type de personnage.

Comme nous l'avons dit, la ruse de la femme qui s'exerce contre son mari apparaît à de nombreuses reprises dans les fabliaux[2082]. Il s'agit notamment de profiter de la naïveté excessive du mari afin de pouvoir passer du bon temps avec son amant. La plupart de ces personnages féminins trompe grâce au discours. Ce cas de figure se retrouve notamment dans *Le Chevalier a la robe vermeille* où une jeune femme tente de cacher la visite d'un amant lors du retour de son mari[2083]. Conformément au schéma traditionnel, ce dernier rentre plus tôt que prévu et le chevalier doit se cacher. Comme l'indique le titre du fabliau, l'amant porte une robe vermeille et la laisse dans la chambre de la dame. À son retour, le mari s'interroge sur la présence de ce vêtement, mais sa femme lui fait croire qu'il s'agit d'un cadeau de son frère[2084]. Elle incite également son mari à aller se reposer après son voyage. Le chevalier en profite alors pour s'enfuir et emporte toutes ses affaires, dont sa robe vermeille. À son réveil, le mari s'étonne de ne plus voir les différents biens que son beau-frère aurait laissés. Sa femme lui ment à nouveau en lui faisant croire qu'il n'a jamais été question de cadeaux offerts par son frère. Selon elle, son mari est victime d'hallucinations dues à un fantôme :

> De vos ne sai dire mesure,
> Que vos estes tieus atornez

[2080] M. CORVIN, *Lire la comédie*, p. 75. L'auteur établit même une filiation depuis la farce jusqu'aux comédies de Molière en montrant que la ruse est souvent mise de concert avec l'infidélité. Cf. *ibid.*, p. 202 : « Avec la farce, la *commedia dell'arte* et Molière, apparaît le cocuage, nouvelle variété de duperie (…) ».

[2081] S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, p. 286.

[2082] Cf. S. GAUDILLAT CAUTELA, « Le corps des femmes dans la qualification du "viol" au XVI^e siècle », p. 273 : « On constate ainsi que, depuis les fabliaux du Moyen Âge jusqu'aux recueils de contes des XV^e et XVI^e siècles, toujours prolixes sur l'infidélité féminine, une longue tradition littéraire alimente le mythe de l'épouse abusant de la confiance de son mari ».

[2083] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 2, *Le Chevalier a la robe vermeille*, p. 300-308.

[2084] *Ibid.*, p. 302-303, v. 103-110 : « Et la dame, qui bel le lobe, / Li dist : "Foi que devez seint Père ! / N'avez vos encontré mon frere, / Qui orendroit de ci s'en part ? / Bien vos a lessié vostre part / De ses joiaus, ce m'est avis, / Por tant seulement que je dis / Que tel robe vos serroit bien" ».

Que touz les ieus avez troublez !
J'ai paour de mavese encontre
Qui vos venist hui mein encontre,
De fantosme ou de mavés vent :
Vos muez color si sovent
Que je m'en esbahis trestote ![2085]

Celui-ci ne la contredit pas et ne pose pas d'autres questions. La femme a donc réussi à duper son mari grâce à un discours fallacieux. Ce type de personnage parvient en effet à altérer la vision d'autrui très facilement.

On rencontre également ce procédé dans *Le Vilain de Bailluel* où une femme mariée désire profiter de la naïveté excessive de son époux, afin de prendre du plaisir avec son amant, un chapelain[2086]. Dans ce fabliau, la ruse féminine est plus développée que dans *Le Chevalier a la robe vermeille* puisque la femme fait croire à son mari qu'il est sur le point de mourir : « Couchiez vous tost, quar vous morez ! »[2087]. Le discours s'accompagne également d'une petite mise en scène : la femme couche son mari sur un grabat et se comporte comme s'il était mort, en lui fermant les yeux et la bouche. Elle finit même par le couvrir d'un linceul et se lamente d'avoir perdu son époux. Face à cette situation, il lui reste à convoquer le chapelain, son amant, afin qu'il puisse offrir les sacrements au mourant. Pourtant, les deux amants ne peuvent s'empêcher d'en profiter pour prendre du plaisir ensemble, malgré la présence du mari. En effet, ce dernier est tout sauf mourant et parvient à ouvrir les yeux. Néanmoins, il ne réagit pas et reste dans cette position. Le mari semble alors se complaire à la fois dans le rôle qu'on lui a assigné et, surtout, dans celui du mari cocu.

Le personnage féminin aime se jouer de la naïveté excessive de son homologue masculin et il est capable d'avoir une imagination débordante pour le duper. Des prétextes religieux peuvent alors devenir une aide précieuse, notamment lorsque la femme prétend vouloir tout mettre en œuvre pour être enceinte. Ce type de situation se retrouve notamment dans *La Dame qui fist trois tours entor le moustier*[2088] et *Les Braies au cordelier*[2089]. Ici, les femmes mariées doivent cacher leur infidélité avec un religieux et leur absence auprès de leur mari. Elles vont donc leur faire croire qu'elles suivent des conseils pour pouvoir leur donner un enfant. Dans *La Dame qui fist trois tours entor le moustier*, le personnage féminin justifie ses différentes absences en prétextant qu'il doit aller chercher du fil de laine pour un tissu. Le mari s'inquiète de ses longues absences et commence à avoir des soupçons. Sa femme lui avoue alors qu'elle

[2085] *Ibid.*, p. 306, v. 259-266.
[2086] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Le Vilain de Bailluel*, p. 246-249.
[2087] *Ibid.*, p. 247, v. 36.
[2088] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *La Dame qui fist trois tours entor le moustier*, p. 353-357.
[2089] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *Les Braies au cordelier*, p. 227-236.

est enceinte et qu'on lui a conseillé de faire trois fois le tour de l'église en disant trois patenôtres, mais également de creuser un trou avec son talon[2090]. Le couple pourra ainsi connaître le sexe de l'enfant. Face à cette révélation singulière, le mari se confond en excuses et assure qu'il place toute sa confiance en sa femme. Celle-ci pourra donc se rendre autant de fois qu'elle le souhaite à l'église pour voir son amant. Bien évidemment, tous ces mensonges rencontrent un franc succès grâce à la naïveté du mari.

La situation est analogue dans *Les Braies au cordelier* et le fabliau souligne la ruse féminine dès le début :

> Il avint, sicom j'oï dire,
> C'un clercs amoit une borjoise
> Qui mout estoit saige et cortoise ;
> Mout savoit d'enging et d'aguet
> A feme qui tel mestier fait,
> Et qui velt amer par amors,
> Couvient savoir guenges et tors,
> Et enging por soi garantir.[2091]

La répétition du substantif « enging » est révélatrice puisque son sémantisme est très fort en ancien français[2092]. Il se rattache en effet au domaine de la ruse et connote l'habileté, la finesse et la fourberie, de manière à la fois positive et négative. Dans ce fabliau, la femme doit faire preuve d' « engin » : alors qu'elle recevait son amant, qui est un prêtre, son mari rentre plus tôt qu'elle ne le pensait. Le religieux se cache alors, le temps que le mari reparte, mais il oublie ses braies[2093]. La situation se complexifie lorsque le mari revêt les braies du prêtre, et non les siennes. La femme décide alors de se rendre chez un Frère Mineur et lui demande de faire croire à son mari qu'elle a emprunté ses braies, prétextant qu'elle s'en sert comme un talisman, afin de stimuler la conception d'un enfant. Lorsque le mari rentre finalement chez lui, il se rend compte de son erreur et pense avoir été trompé. Sa femme se montre rassurante en lui donnant l'explication qu'elle avait prévue[2094]. Il la croit à nouveau et se réjouit même de la situation. Il promet alors de ne plus jamais la soupçonner d'infidélité. Celle-ci se montre une dernière fois rusée, en voulant obtenir pleinement sa confiance. La nuit suivante, au moment où son mari rentre en pleine nuit, elle feint de le repousser puisqu'elle craint qu'il s'agisse d'un amant

---

[2090] *Ibid.*, p. 356.
[2091] *Ibid.*, p. 227, v. 6-13. La ruse est présente également à la fin. Cf. *ibid.*, p. 236, v. 357-358 : « Bien s'est la borgoise chevie : / Mout a bien son plait afiné ! ».
[2092] Nous avons déjà étudié les différents sens de ce terme dans cette présente partie : cf. *supra*, p. 327.
[2093] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *Les Braies au cordelier*, p. 230, v. 119-122 : « Maintenant li clers se repost / Et prist quanque du sien i a, / Fors ses braies, qu'il oblia, / Dont tuit troi orent puis grant ires ! ». Cf. aussi, p. 232, v. 216-219 : « Lors prist li clers les autres braies ; / Puis dit : « Ce ne sont pas les moies, / Ainz sont les braies au vilain ! » ».
[2094] *Ibid.*, p. 234-235.

indésirable. Le discours fallacieux et le subterfuge final assurent la tranquillité de la jeune femme : son infidélité n'est jamais découverte.

Cette situation plaisante fait d'ailleurs écho à celle dans la farce de *Frère Guillebert* où une femme doit également cacher la présence de son amant lors du retour de son mari[2095]. Ce dernier se méprend lui aussi et prend par inadvertance la culotte du prêtre au lieu de sa besace[2096]. La femme et l'amant s'en aperçoivent très rapidement, mais ce dernier décide de repartir tout de même dans le plus simple appareil. La femme craint alors pour sa vie, d'autant plus que, sur le chemin, le mari se rend compte de son erreur[2097]. Le personnage féminin reçoit alors l'aide de sa commère, Agnès[2098]. Celle-ci va en effet faire croire au mari que cette culotte n'est autre que celle de saint François : « Le cœur dedens mon ventre saute, / Quant manier je vous les vois. / Las ! ce sont les brays sainct Françoys, / Ung si precieux reliquere »[2099]. Elle la fait donc passer pour une relique précieuse qui lui permettrait d'avoir un enfant, et conseille à son voisin de la confier au Frère Guillebert afin qu'il la rapporte au couvent[2100]. L'heureux propriétaire est donc rassuré de retrouver son bien et joue le même jeu avec le mari :

> Je le feray sans plus de plaict ;
> Mais boutez-vous tous à genoulx,
> Affin que le sainct prie pour nous ;
> Et si vous fault baiser tous trois
> Les brayes de monsieur sainct Françoys :
> Vous aurez l'alaine plus doulce.[2101]

Soutenue par son amie, la femme parvient donc à garder secrète son infidélité.

Dans les fabliaux, il n'est pas rare qu'une femme mariée sollicite l'aide d'un autre personnage pour la soutenir dans la réalisation de son subterfuge. Des complices avisés peuvent en effet devenir de véritables adjuvants, lorsque l'infidélité est sur le point d'être découverte. Dans *La Sorisete des Estopes*, la jeune mariée peut par exemple compter sur la complicité de sa propre mère[2102]. Dans ce fabliau, il s'agit du mariage d'un vilain, nommé « sot »[2103], avec une jeune femme qui est déjà l'amante d'un prêtre. Lors de la nuit de noces, elle refuse les avances de son mari en prétextant que son sexe est « muciez as piez do lit ma dame », c'est-à-

[2095] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Frère Guillebert*, p. 209-261.
[2096] Le prêtre s'en rend compte trop tard, lorsqu'il veut se rhabiller après le départ du mari. Cf. *ibid.*, p. 249, v. 373-376 : « Par Nostre Dame, je m'en vois, / Mais que j'aye reprins ma despoille. / Vertu Dieu, où est mon sac à coilles ? / Comment je ne le trouve point ? ».
[2097] *Ibid.*, p. 253-255, v. 421-444. Le mari compte bien se venger de sa femme pour cette tromperie.
[2098] Comme le précise Bernard Faivre, il n'est pas rare que les rusés fassent « bloc contre les dupes ». Cf. *Les Farces : Moyen Âge et Renaissance*, t. 2, p. 13.
[2099] *Ibid.*, p. 256, v. 457-460.
[2100] *Ibid.*, p. 258, v. 481-482 : « Frere Guillebert vient souvent : / Il ne les luy fault que bailler ».
[2101] *Ibid.*, p. 260-261, v. 509-514.
[2102] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Sorisete des Estopes*, p. 178-183.
[2103] Le fabliau s'ouvre avec cet adjectif qualificatif : cf. *ibid.*, p. 178, v. 1.

dire sous le lit de sa mère[2104]. Si le marié veut consommer le mariage, il doit donc se rendre chez sa belle-mère. Poussé à la fois par la naïveté et le désir, celui-ci s'exécute. Son épouse en profite alors pour prendre du plaisir avec le prêtre[2105]. Sa fourberie n'est pas découverte puisque sa mère comprend sa ruse et donne au jeune homme un panier qui contiendrait le bien tant convoité. Ainsi, les personnages féminins se soutiennent très souvent les uns les autres.

Dans le fabliau intitulé *Le Cuvier*, l'honneur d'une femme mariée est également sauvé par sa voisine[2106]. Alors que les deux amants prennent du bon temps ensemble dans une grande cuve qui sert de bain, ils doivent faire face au retour inopiné du mari, accompagné de trois autres marchands[2107]. La dame cache alors le clerc sous la cuve retournée et pose une nappe dessus, espérant que la cuve devienne une table. Le mari réclame pourtant de la soupe au vin et s'attable avec ses compagnons autour de la cuve : « Mes il ne tenoit de mengier / Au clerc qui ert souz le cuvier, / Qui ne menoit pas trop grant feste / Qu'il li manjuent sus la teste »[2108]. La situation se dégrade lorsque la voisine entre dans le logis et réclame sa cuve. La dame refuse alors expressément de la lui rendre et la voisine semble en comprendre la raison. Elle décide donc de venir au secours de son amie. Elle demande alors à un homme dans la rue de crier au feu[2109]. Ainsi, tous les marchands s'inquiètent et quittent la maison pour venir en aide aux victimes potentielles. Le clerc en profite pour s'enfuir discrètement, et la dame peut enfin rendre la cuve à sa voisine. Toutes les deux finissent par dire aux marchands que l'homme qui criait dans la rue devait être ivre puisqu'il n'y a aucune trace de feu. Leur ruse reste impunie et la joyeuse bande rentre au logis, sans avoir aucun soupçon de ce qu'il s'est réellement produit sous leurs yeux.

Enfin, le thème de la ruse est poussé à son extrême dans le fabliau des *Trois dames qui troverent l'anel*[2110]. Comme le titre le suggère, trois femmes trouvent un anneau et se lancent un défi : celle qui parviendra le mieux à duper son mari, au profit de son amant, pourra l'obtenir comme gain. Le narrateur décrit donc les ruses successives des personnages féminins qui tentent de surpasser les autres par leur ingéniosité, mais également par leurs côtés retors. La première fait boire son mari jusqu'à le rendre ivre, si bien qu'elle le fait ensuite tonsurer et l'habille en

[2104] *Ibid.*, p. 179, v. 42.
[2105] *Ibid.*, p. 179, v. 51-55 : « En demanstres que li vilains / Fu por lo con, li chapelains / S'ala couchier dedanz son lit / A grant joie et a grant delit, / Et fist qan que li plot a faire ».
[2106] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Le Cuvier*, p. 141-144.
[2107] *Ibid.*, p. 142.
[2108] *Ibid.*, p. 142, v. 61-64.
[2109] *Ibid.*, p. 144.
[2110] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 2, *Les Trois dames qui troverent l'anel*, p. 229-236. Pour notre étude, nous nous sommes appuyée sur le manuscrit A.

moine[2111]. Aidée de son amant, elle le dépose sur le seuil de l'abbaye voisine. À son réveil, le mari pense que tout ce qui lui est arrivé est de l'ordre de la volonté divine. Il annonce alors à sa femme qu'il désire s'engager dans une carrière ecclésiastique, et celle-ci feint de regretter cette décision, alors qu'elle se réjouit de la situation. Elle peut désormais retrouver aisément son amant chez elle, sans se soucier de son mari. Vient alors le récit de la deuxième dame qui espère surpasser celui de la première[2112]. Elle ment à son mari en lui faisant croire qu'elle désire cuire des anguilles. Elle préfère pourtant rejoindre son amant pendant une semaine et son mari est pris d'une vive colère face à cette absence trop longue. La dame met alors en place son stratagème : à son retour, elle fait cuire des anguilles et prend garde à ce que les autres habitants de la rue la voient. Face aux accusations de son mari, elle lui rétorque qu'il est devenu fou car elle s'est très peu absentée, contrairement à ce qu'il assure. Elle prend même à témoin ses voisins qui décident de la défendre et finissent par attacher le mari car ils pensent également qu'il est atteint de démence. La femme en profite alors pour prendre du plaisir avec son amant en toute impunité. Enfin, la troisième dame opte pour une ruse différente[2113]. Elle propose en effet à son amant de demander la main de sa nièce à son mari. Lors des noces, ce dernier doit pourtant faire face à un retournement de situation : sa propre femme a revêtu l'apparence de sa nièce. C'est donc elle qui a été mariée officiellement à un autre homme. La femme peut ainsi être avec son amant, en étant protégée par les lois du mariage, impossibles à briser. À la fin du fabliau, le narrateur laisse au lecteur le choix d'élire la ruse la plus élaborée. Il se contente en effet de placer un adage final, mettant en avant la perfidie féminine : « Maint preudomme a esté trahi / Par fame et par sa puterie »[2114].

Si l'habileté des femmes pour tromper leur mari est très représentée dans les fabliaux, comme nous l'avons montré avec *Frère Guillebert*, elle est également remarquable dans les farces médiévales. Afin d'assurer la cohérence de notre démonstration, nous étudierons

[2111] *Ibid.*, p. 229-231. D'un point de vue historique, Bronislaw Geremek rappelle tout le symbolisme de la tonsure. Cf. B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, p. 166 : « Le fait de découper une tonsure sur la tête d'un jeune homme n'était encore lié à aucune consécration, il ne faisait qu'annoncer la vocation à l'état ecclésiastique ». Jean-Marie Fritz assimile aussi la tonsure à la folie au Moyen Âge. Selon lui, la tonsure situe le fou à « l'écart du monde aux côtés du moine et du criminel. Si elle le met à l'écart, c'est pour lui donner une double parenté, celle des réprouvés et celle des élus. Loin d'être un simple effet de surface, cette sémiologie de la tonsure renvoie à une structure profonde de la folie médiévale : son partage entre la malédiction et la bénédiction. Cf. J.-M. FRITZ, *Le Discours du fou au Moyen Âge, XII^e^-XIII^e^ siècles. Étude comparée des discours littéraires, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992, p. 43. Cf. également, P. BRETEL, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Honoré Champion, 1995 (*Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge*, 32), p. 69-73.

[2112] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 2, *Les Trois dames qui troverent l'anel*, p. 232-234.

[2113] *Ibid.*, p. 234-235.

[2114] *Ibid.*, p. 231, v. 94-95.

principalement deux pièces : *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*[2115] et *La Cornette*[2116]. Dans la première farce, le Bon Payeur tente de détourner l'attention du sergent Lucas, afin que celui-ci cesse de lui réclamer l'argent qu'il lui doit. Il lui fait alors croire que sa femme, Ameline, a pour amant le Vert Galant[2117]. Le sergent Lucas réfute ces accusations : il est impossible que sa femme soit infidèle car personne ne peut le tromper, tant il est rusé[2118]. Pourtant, si le sergent Lucas faisait passer les dires du Bon Payeur pour de la diffamation, ils se vérifient lorsqu'Ameline fait son entrée sur scène. Le spectateur découvre en effet qu'elle est éprise du Vert Galant et que ses sentiments sont réciproques[2119]. Les deux amants attendent en effet à chaque fois avec impatience le départ du mari pour se retrouver. L'auteur de la farce ajoute même l'adjectif « fine » au prénom d'Ameline dans sa dénomination[2120]. Cette caractéristique va d'ailleurs être mise en avant lors du retour de Lucas. Il aperçoit sa femme qui s'entretient avec le Vert Galant et commence à l'accuser d'être infidèle, comme on le lui avait dit[2121]. Celle-ci se ravise et dément en rejetant la faute sur le Bon Payeur. Lucas croit alors en ses paroles et pense désormais que c'est le Bon Payeur qui lui a joué un mauvais tour pour éviter de régler ses dettes. Ameline l'incite donc à se venger et à se rendre rapidement chez lui afin d'obtenir l'argent escompté :

> A ! rien, rien, prenés un fouet
> Bien acoustré de chareton ;
> Et, tout ainsy c'un careton,
> Faictes lay devant luy claquer.
> Et puys, sy ne vous veult payer,
> Taillés luy chausses au long du cuyr.[2122]

L'astuce d'Ameline est simple à comprendre : elle savait qu'il serait aisé d'attiser la colère de son mari. Avant son arrivée, elle avait en effet avoué au Vert Galant que son époux aimait malmener les autres[2123]. En quelques paroles, elle parvient à détourner l'attention de Lucas sur autre chose et à lui faire oublier ses accusations premières. Ce dernier se félicite d'ailleurs d'avoir une femme aussi rusée qui l'aide dans son métier : « A ! il n'est c'une femme

[2115] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*, p. 277-307.
[2116] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *La Cornette*, p. 353-388.
[2117] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*, p. 283, v. 57-59 : « Du Vert Galant ; / Car il entretient Ameline, / Qui est ta femme ».
[2118] *Ibid.*, p. 284, v. 67-68 : « Sy suis-je asés fin pour entendre / Le cas ; pas ne suys sy bemy ».
[2119] *Ibid.*, p. 289-290.
[2120] *Ibid.*, à partir de la page 290.
[2121] *Ibid.*, p. 293, v. 161-166 : « Mais qu'esse là ? Que voi-ge mye / Un galant qui jase à ma femme ? Esse vostre cas, belle dame, / De tenir plet à se jaseur ? / Vous n'y aquerés poinct d'honneur ; / Et ausy on me l'a bien dict ».
[2122] *Ibid.*, p. 294-295, v. 183-188.
[2123] *Ibid.*, p. 291, v. 140-144 : « Où est-il ? helas ! Dieu le sache ! / Sur le vilage où toult marche, / Où il tourmente povre gent. / Il est actif et diligent. / Y rend maincte personne effrée ».

fine / Pour quelque fin tour aviser »[2124]. L'habileté féminine, fondée à nouveau sur la parole, permet une nouvelle fois de duper le mari.

La farce de *La Cornette* met aussi en scène une femme très rusée qui parvient à tromper son époux en toute impunité. Dès le début de la pièce, elle se vante d'ailleurs auprès de son valet de réussir à le manipuler : « Il se fie en moy le plus fort / Du monde / (…) Femmes sçavent une oraison / Pour endormir maryz »[2125]. Ainsi, lorsqu'elle est en sa présence, elle se montre très prévenante : « En bonne foy, j'aimerois mieux / Estre morte que vous »[2126], et afin de prouver qu'elle restera fidèle, elle pleure devant lui[2127]. Ce comportement est révélateur de son hypocrisie puisqu'elle ne cessait de parler de ses différents amants au début de la pièce avec Finet, son valet. À la fin de l'entrevue entre les deux époux, la duplicité de la femme est manifeste lorsqu'elle dit à son mari, tout en l'embrassant : « Mon Dieu, voicy la creature / Que j'ayme oncques le mieux »[2128]. Ce type de réplique devrait traduire ses sentiments amoureux, mais cette idée est démentie par la suite de la réplique, prononcée en aparté au fur et à mesure que le mari s'éloigne : « C'est la raison, maugré du vieux. / Je croy que n'ay point ma segonde »[2129].

Les neveux du mari ne sont d'ailleurs pas dupes quant aux réelles intentions de cette femme. Finet prévient alors sa maîtresse des foudres qui pourraient s'abattre sur elle[2130]. Pourtant, celle-ci n'est nullement effrayée car elle sait qu'elle parviendra toujours à manipuler son mari : « Ce n'est rien. / Tais toy, car j'en cheviray bien. / Je m'en vois par moien desbattre / Maintenant mon mary abattre »[2131]. Elle se présente ainsi à lui en lui avouant que ses neveux vont tenter de la calomnier. Le mari lui assure alors que personne ne peut le faire changer d'avis à son sujet. La femme poursuit sa ruse en inventant un stratagème : elle fait croire à son mari que ses neveux vont critiquer sa cornette. Elle réutilise également tous les termes dépréciatifs que les neveux comptaient dire à leur oncle à son égard. En revanche, elle assimile ces termes à la cornette[2132]. Ainsi, lorsque les neveux commencent leur réquisitoire à son encontre, le mari pense qu'il s'agit bel et bien de sa cornette puisqu'ils ne nomment pas sa femme directement. L'utilisation du pronom personnel « elle »[2133] ne permet pas de savoir

[2124] *Ibid.*, p. 295, v. 193-194.
[2125] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *La Cornette*, p. 355, v. 18-21.
[2126] *Ibid.*, p. 361, v. 75-76. Cf. aussi, p. 361-362, v. 79-90. La femme loue son mari pour ses différentes qualités et essaie de montrer les sentiments qu'elle peut ressentir pour lui.
[2127] *Ibid.*, p. 364.
[2128] *Ibid.*, p. 366, v. 140-141.
[2129] *Ibid.*, p. 366, v. 142-143.
[2130] *Ibid.*, p. 370, v. 184-196.
[2131] *Ibid.*, p. 371, v. 198-203.
[2132] *Ibid.*, p. 375, v. 236-243 et v. 246-256.
[2133] *Ibid.*, p. 380-385.

qu'ils la désignent en réalité. Le quiproquo crée un comique de situation qui permet à la femme de garder ses activités extraconjugales secrètes[2134]. Celle-ci se réjouit donc de la situation finale et vante ses prouesses : « Et elle fine, la finesse. / Ne penses-tu qu'en ma jeunesse / J'ay fait bons tours et à parens ? »[2135].

Cette ruse peut être considérée comme la plus fine et la plus aboutie car elle crée un décalage avec le référent du pronom personnel « elle »[2136]. Il ne s'agit pas ici d'inventer un stratagème qui permet de détourner le regard du mari le temps que l'amant s'échappe, comme dans les autres farces et fabliaux. Bien au contraire, la femme dans *La Cornette* parvient à conserver durablement son statut aux yeux de son mari et éloigne définitivement les accusations des neveux. Ces derniers pensent en effet que leur oncle accepte les agissements de son épouse. Comme ses homologues féminins, elle a réussi également à mettre en œuvre une situation plaisante, mais qui prend cette fois-ci toute son essence dans le langage, sans avoir besoin d'une quelconque mise en scène avec les neveux. Ainsi, ce type de personnage est une véritable source d'inspiration pour les femmes qui veulent se montrer rusées pour les siècles suivants.

Reprenant les trames des textes narratifs du Moyen Âge, *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles* perpétue la tradition en mettant en avant toute l'ingéniosité du personnage féminin au XVI^e^ siècle. Dans *Le mari battu et content*, le lecteur découvre en effet les différents subterfuges imaginés par la femme mariée pour pouvoir prendre du bon temps avec son amant, sans être pour autant appréhendée[2137]. Après avoir accepté que le serviteur, Pierre, devienne son amant, la jeune femme va devoir trouver un premier stratagème pour que ce dernier puisse la rejoindre dans sa chambre. La nuit même, alors que les deux époux sont au lit, elle fait preuve de ruse en déformant la réalité dans les paroles adressées à son mari. Elle lui explique en effet qu'elle a donné rendez-vous à leur serviteur dans le jardin à minuit pour le piéger[2138]. Celui-ci lui aurait fait des avances et la dame propose à son mari de se venger. Elle lui suggère même de revêtir ses habits et de prendre un grand bâton, afin de battre le serviteur qui a osé réclamer des faveurs à sa maîtresse. Le mari est ravi de cette proposition qui lui assure sa fidélité et lui permet par la même occasion de se venger d'un amoureux éconduit. Il s'absente donc rapidement pour mettre à exécution le plan. Malheureusement, tout ne va pas se passer comme il le pensait, puisque le stratagème de la dame ne s'arrête pas là. En effet, celle-ci profite de

[2134] Pour une définition du quiproquo, cf. M. ISSACHAROFF, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 125.
[2135] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *La Cornette*, p. 386-387, v. 363-365.
[2136] Au sujet de *La Cornette* et du quiproquo, Bernadette Rey Flaud rappelle que l'effet est renforcé par un troisième sens du mot « cornette » : celle qui fait porter les cornes. Cf. B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 241.
[2137] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Le mari battu et content*, VIII, p. 54-62.
[2138] *Ibid.*, p. 59-60.

l'absence de son mari pour prendre du plaisir avec Pierre, tout en le rendant complice de sa ruse. Elle lui conseille de se rendre également au jardin avec un grand bâton. Comme convenu, les deux hommes se rencontrent au lieu de rendez-vous et chacun tient un bâton. Alors que le mari, déguisé en sa femme, vient vers Pierre, ce dernier le frappe en prétextant qu'il le punit pour avoir voulu être infidèle en mariage. De retour dans la chambre, le mari explique ce qu'il s'est passé et lui avoue qu'il y a eu méprise sur les réelles intentions de Pierre. Selon lui, leur serviteur est un homme de bien car il a voulu défendre son honneur[2139]. Ainsi, les deux amants ont pu prendre du bon temps ensemble, comme ils le désiraient. Ils ont aussi apaisé les craintes du mari et l'ont même assuré de la loyauté de chacun. Cette nouvelle illustre bien la ruse féminine avec le discours fallacieux, le déguisement et le retournement de situation final. Même si l'on peut penser que le mari est naïf, il était difficile dans tous les cas de déjouer le plan subtilement mené par la dame.

Même si la ruse du personnage féminin dessert souvent le mari, elle ne s'exerce pas toujours en lien avec l'infidélité. C'est notamment le cas dans *Les Deux Commères au Marché* où les personnages éponymes mettent en place des stratagèmes pour dissimuler leur penchant pour le vin[2140]. Deux femmes se rendent en effet au marché, mais elles sont rapidement détournées de leurs tâches puisqu'elles sont attirées par du vin mis en vente. Elles ne peuvent alors résister à l'envie de le goûter avant de se décider à l'acheter. Après leur dégustation, elles découvrent que le prix est plus élevé que ce qu'elles croyaient et doivent désormais régler leurs dettes. Prises au dépourvu, elles inventent une ruse afin de justifier une telle perte d'argent et leur rentrée tardive à leur mari respectif. Elles se mettent alors d'accord pour rejeter la faute sur l'âne qui les accompagne et qui, étant un animal, ne pourra les démentir. De retour chez elles, celles-ci font croire en effet qu'elles ont été retardées par leur âne. Ce dernier serait resté trop longtemps dans un champ de blé, si bien que des sergents ont fini par l'emmener. Afin de récupérer leur animal qui leur est très utile pour se rendre au marché, les deux femmes ont dû payer une somme conséquente. Elles parviennent ainsi à justifier leurs différentes actions sans être inquiétées. La morale finale de la nouvelle rappelle à nouveau que la ruse est le propre de la femme : « Et ainsi vont soupper ensemble, et les femmes furent sauvées du vin bastant qu'i burent tout leur saoul. Et pource dit on voulentiers que n'est finesse que femmes ne treuvent »[2141]. Même si l'on peut dire que le succès de l'habileté féminine dépend également de

[2139] *Ibid.*, p. 61.
[2140] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Les Deux Commères au Marché*, CV, p. 215-218.
[2141] *Ibid.*, p. 218, l. 74-77.

la naïveté de l'interlocuteur, le narrateur met davantage en exergue les capacités du personnage féminin à être supérieur dans l'art de la tromperie.

Dans notre corpus, la femme mariée infidèle est bien représentée, étant incarnée par Alix dans *L'Eugène* et *Les Contens*, mais également par Constante dans *La Trésorière*, Jaqueline dans *La Tasse* et Agnès dans *Les Esbahis*. Néanmoins, tous ces personnages ont recours à la ruse d'une manière très différente. Dans la comédie de Claude Bonet, Jaqueline parvient à tromper son mari et à ne pas être finalement découverte à la fin de la pièce grâce au déguisement[2142]. Néanmoins, elle reste l'exécutrice du plan de sa servante, Georgette et, même si elle consent à mettre en place ce stratagème, elle n'en est pas à l'origine. Comme certains personnages féminins des fabliaux et des farces, elle a besoin de l'aide d'autrui pour se venger de son époux. La situation diffère quelque peu dans *Les Esbahis*, où Agnès se montre habile par ses propres moyens. Il faut en effet rappeler que la comédie de Grévin s'ouvre sur le monologue de Josse, mari d'Agnès, où le vieil homme se plaint d'avoir été dupé et d'avoir tout perdu[2143]. Son épouse serait partie avec un autre homme et aurait ensuite disparu. Josse se considère alors comme veuf et espère se marier à nouveau. Ici, nous pourrions penser qu'Agnès a réussi à tromper son mari et à s'enfuir avec son amant. Pourtant, Josse ne présente pas les faits tels quels puisqu'il attribue plutôt le rôle du trompeur à l'amant :

> Elle introduit dans ma maison
> Son ruffien, qui sceut fort bien
> Faire son profit de mon bien.
> Et se voyant l'heure opportune,
> Sous l'ombre de male fortune,
> Et faignant de prendre le soing
> De m'aider en un tel besoing,
> Il se moustra trop diligent
> De sauver ma femme et l'argent,
> Et tout le meilleur de mes biens.
> Comme s'ils eussent esté siens.[2144]

Selon lui, elle aurait été autant la dupe que lui[2145]. Il est difficile ici de savoir s'il s'agit de la vérité ou si Josse est naïf par rapport à la situation. En effet, il est le seul à parler de cet événement et, même lorsqu'Agnès réapparaît au dernier acte, elle ne revient pas sur son passé.

Dans tous les cas, la ruse de ce personnage féminin apparaît davantage à la fin de la pièce. Grâce à un discours entrecoupé par les réactions de Josse, elle parvient à retourner la

[2142] Dans cette même partie, ce type de ruse fait l'objet d'une analyse spécifique : cf. *infra*, p. 482-484.
[2143] *Esbahis*, p. 91-95.
[2144] *Ibid.*, p. 93-94, v. 66-76.
[2145] Dans son monologue, Josse reproche à la justice de ne pas punir ce type d'homme qui profite de femmes innocentes. Cf. *ibid.*, p. 92, v. 28-33 : « Hé, Dieu ! cependant la justice / Ferme l'oreille, et s'il advient / Que le compagnon qui detient / Noz femmes ainsi abusées / Soit descouvert, quelles risées / En fera ce sot populaire ! ».

situation en sa faveur[2146]. Ne présentant aucune excuse sur ce qui s'est passé auparavant, elle ne fournit aucune explication sur son retour inattendu. Bien au contraire, elle accuse son mari de vouloir épouser une autre femme, alors que leurs vœux ne sont pas encore rompus : « J'en advertiray la justice, / Et si je te feray porter / Deux quenouilles pour attester / A tout le monde ton meffaict »[2147]. Contrairement à certains personnages des farces, Agnès n'a pas besoin d'aide. La stratégie de la jeune femme est en effet offensive car elle rappelle à Josse ses différents défauts. Néanmoins, elle souhaite tout de même rester sa femme et le menace de le dénoncer aux autorités, s'il refuse d'assurer ses devoirs conjugaux. La ruse d'Agnès est remarquable sur différents points puisqu'elle parvient à empêcher le mariage forcé entre Josse et Madalêne, la jeune première de la comédie qui refusait de se marier avec lui. De plus, elle réussit à persuader Josse de vivre à nouveau avec elle, mais également d'oublier le passé. Les menaces de la jeune femme, ainsi que les rappels des défauts de Josse, ont suffi pour qu'il change d'avis. Celui-ci exige alors qu'elle soit désormais fidèle en mariage[2148] et Agnès le promet en demandant à son tour qu'il soit moins acariâtre[2149]. Pourtant, le spectateur sait pertinemment qu'une partie du discours d'Agnès est fausse. Sa fidélité peut facilement être remise en question puisque le Gentilhomme est devenu son amant à l'acte précédent[2150]. À la manière d'Ameline dans *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*[2151], Agnès réussit à retourner la situation en sa faveur et pousse son mari à battre en retraite. Ainsi, elle parvient à sauver les apparences en retrouvant une forme de sécurité grâce à son mariage avec Josse[2152], mais en se rendant disponible pour d'autres hommes, de manière discrète.

[2146] C'est l'objet de l'ensemble de la scène finale de la pièce. Cf. *ibid.*, p. 207-220.

[2147] *Ibid.*, p. 212, v. 2383-2386. Cf. également, p. 214, v. 2415-2418 : « Non, non, en pleine halle / Je te feray pilorier, / Pour t'estre voulu marier / A deux femmes, je t'en asseure ».

[2148] *Ibid.*, p. 216, v. 2452-2454 : « Je l'entens, et la paix est faicte, / Par telsi qu'Agnes me promette / Que jamais n'y retournera ».

[2149] *Ibid.*, p. 216, v. 2456-2458 : « Je le feray, mais quand et quand / Qu'il me promette qu'oravant / Il ne sera plus si fascheux ».

[2150] La situation est d'autant plus comique que le Gentilhomme assiste à cette scène et qu'il tente lui aussi de convaincre Josse de rester marié avec Agnès. Il l'incite en effet à promettre d'être fidèle à son mari. Cf. *ibid.*, p. 216, v. 2455 : « Et vrayment elle le fera ». Ce dernier participe donc activement à la réconciliation du couple. Cf. *ibid.*, p. 217, v. 2465-2466 : « Or sus donques, madame Agnes, / Là, caressez le sire Josse ». Ces paroles détonnent par rapport à celles prononcées à la scène précédente à Agnès. Cf. *ibid.*, p. 204, v. 2230-2231 : « Et lors vous pourrez aisément / Me donner le contentement ». Le Gentilhomme contribue également au dénouement heureux de la pièce en empêchant le mariage non désiré par les jeunes premiers. Il ne faut pas oublier que ce personnage est davantage décrit au fil de la pièce comme un hédoniste en amour.

[2151] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*, p. 277-307.

[2152] Rappelons que le portrait d'Agnès se complète au fur et à mesure de la pièce grâce aux éléments fournis par les autres personnages. Elle semble être dans une situation précaire puisqu'elle s'est beaucoup déplacée depuis qu'elle a quitté Josse. Après avoir été abandonnée par son amant, elle est recueillie par Panthaleone, puis elle vit un temps chez la maquerelle Claude. Ainsi, redevenir l'épouse de Josse lui permet d'obtenir à nouveau une situation plus stable.

À ce sujet, des similitudes apparaissent entre Agnès des *Esbahis* et Alix des *Contens*. Cette dernière souhaite, elle aussi, trouver un équilibre entre sa vie conjugale et sa vie extraconjugale. Cependant, contrairement à Agnès, son infidélité n'est jamais découverte par son mari dans la pièce. De tous les personnages féminins cités plus haut, Alix est en effet la seule à ne jamais être démasquée. Elle peut donc être considérée comme le personnage féminin rusé le plus accompli de notre corpus. Elle opère d'ailleurs de manière particulière, en recourant à un stratagème très utilisé dans les farces du Moyen Âge : le pèlerinage[2153].

Les personnages féminins de notre corpus perpétuent la tradition médiévale en ayant recours à la parole. Rappelons d'ailleurs que *La Trésorière* et *L'Eugène* placent au cœur de leur intrigue un triangle amoureux. Constante est en effet mariée au Trésorier, mais elle a deux amants, Loys et le Protenotaire. Dans *L'Eugène*, même si Alix est unie par les liens du mariage avec Guillaume, elle est éprise de l'abbé Eugène, et ce, même si son ancien amant, Florimond, est également présent dans la pièce. Alix et Constante entretiennent donc une relation particulière avec leur amant puisqu'elles le reçoivent chez elles. Dans *La Trésorière*, la jeune femme presse souvent son mari de partir afin d'être libre de ses actions, comme à l'acte II, scène 3 : « Mon Dieu, monsieur, dépeschez-vous, / Vous sçavez qu'il est desja tard »[2154]. Comme le personnage féminin dans *La Cornette*, elle joue le rôle de l'épouse prévenante qui s'inquiète de ce qui pourrait advenir à son mari sur la route : « Tous les champs / Sont remplis de mauvaises gens : / Surtout gardez-vous bien du soir »[2155]. La scène se clôt d'ailleurs sur l'insistance et l'empressement du personnage féminin de voir partir son mari[2156]. Dès l'acte I, scène 2, Richard évoquait le stratagème de Constance. Il démontrait alors la nécessité de l'absence du mari pour que la jeune femme puisse jouir de son amant à sa guise : « La dame pourra departir / La jouissance de son corps, / Puisque Monsieur s'en va dehors »[2157]. L'intrigue de *La Trésorière* perpétue la tradition des fabliaux du Moyen Âge puisque, comme le souligne Philippe Ménard, les femmes mariées profitent bien souvent de l'absence de leur mari pour s'adonner à des plaisirs extraconjugaux :

> Des personnages quittent sans cesse leurs maisons : ce sont évidemment les marchands, ceux que l'on pourrait appeler les « pieds poudreux ». Les auteurs de fabliaux ont vite compris l'intérêt que présentaient ces éternels absents : quand le mari n'est pas au foyer, il est facile à la dame de nouer une intrigue galante.[2158]

[2153] Ce stratagème est analysé avec plus de précisions dans la suite de cette partie : cf. *infra*, p. 440-448.
[2154] *Trésorière*, p. 40, v. 576-577.
[2155] *Ibid.*, p. 41, v. 581-583.
[2156] *Ibid.*, p. 41, v. 588-589 : « Je vous prie / De tost despecher vostre affaire ».
[2157] *Ibid.*, p. 16, v. 164-166.
[2158] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 16.

Outre la filiation évidente avec les fabliaux, ce type de situation est également hérité de la farce où l'épouse pousse son mari à s'éloigner du domicile conjugal pour pouvoir recevoir ses amants. Cette ruse est notamment manifeste dans la *Farce nouvelle des femmes qui font baster leurs maris aux corneilles*[2159]. Ici, Guillemette avoue à Phelipotte qu'elle va recevoir un de ses amants. Cependant, elle ne sait comment faire pour éloigner son mari, Pierre, pendant ce temps. Son amie lui explique alors son propre stratagème : elle envoie son mari « baster aux corneilles »[2160] et propose à Guillemette d'envoyer le sien « paître l'herbe aux dents »[2161]. Il est intéressant de voir la ressemblance entre cette farce et la comédie humaniste de Grévin puisque, dans la farce également, la femme est finalement prise sur le fait avec son amant. Cependant, la grande différence est que, après la découverte de l'infidélité, les maris décident de se venger en battant leur femme[2162]. Dans la pièce de Grévin, le Trésorier découvre également l'adultère de sa femme mais il décide plutôt de lui pardonner. La comédie du XVI^e^ siècle adoucit en quelque sorte la figure vengeresse du mari, afin d'insister davantage sur sa gentillesse et sa naïveté excessive[2163].

Ce stratagème est également employé dans la comédie de Jodelle, même si certains points diffèrent avec *La Trésorière*. Le dramaturge a en effet plus accentué les traits du mari « cocu content » que ceux de la femme mariée rusée. Le spectateur assiste aux discours grandiloquents de Guillaume, en tant que mari benêt, et c'est à travers sa naïveté démesurée que l'on devine aisément l'habileté de son épouse dans l'art de la tromperie. Selon Guillaume, Alix se montrerait très compréhensive lorsqu'il passe du temps hors de la maison[2164]. Celui-ci n'a donc nullement conscience que son épouse profite de ces moments pour prendre du plaisir avec d'autres hommes. Il ajoute qu'Alix préfère passer la nuit hors du foyer lorsque l'un des époux est souffrant[2165]. Tous ces stratagèmes lui permettent ainsi de recevoir son amant, l'abbé Eugène, quand elle le désire. Bien évidemment, lorsque la jeune femme écoute en secret les dires de son mari, elle se réjouit de vivre avec un homme aussi crédule[2166]. Elle ose même se

[2159] *Le Recueil de Florence*, *Farce nouvelle des femmes qui font baster leurs maris aux corneilles*, p. 413-423.
[2160] *Ibid.*, p. 415, v. 56.
[2161] *Ibid.*, p. 415, v. 72-73.
[2162] *Ibid.*, p. 423.
[2163] Nous avons tenté de démontrer cette idée dans notre partie II : cf. *supra*, p. 246-257.
[2164] *Eugène*, p. 54, v. 487-497 : « Mesme quand je me vais esbatre, / Si j'y estois trois jours ou quatre, / Elle n'en dit rien au retour / Non plus que d'un seul demi jour : / Et quand je me veux excuser, / Et de tels mots vers elle user, / Pardon je vous suppli, ma femme, / Vrayment ce m'est un grand diffame / D'avoir demouré jusqu'à ores : / Je voudrois qu'y fussiez encores, / Mon ami, c'est vostre santé ».
[2165] *Ibid.*, p. 56, v. 518-522 : « Elle ne me moleste en rien, / Mesme quand malade je suis / Elle ferme tout soudain mon huis, / Et de crainte de me fascher / En autre lieu s'en va coucher ».
[2166] Elle le surnomme en effet « mon badault ». Cf. *ibid*., p. 53, v. 467. De plus, face aux éloges que Guillaume formule, elle avoue en aparté que son mari est bel et bien cocu. Cf. *ibid.*, p. 56, v. 516-517 : « Seroit perte s'il estoit lievre, / Les cornes luy séent fort bien ».

jouer de lui en sa présence. Lors de la scène d'exposition, l'abbé Eugène raconte en effet avec délectation comment son amante est capable de changer de comportement dès que son mari vient à leur rencontre :

> Dés lors que fay chez elle entree,
> Je la trouve exprès apprestee,
> Ce semble, pour me recueillir :
> Elle me vient au col saillir,
> Elle me lace doucement,
> Et puis m'estreint plus fortement,
> J'entens si Guillaume est dehors,
> Bon jour mon Tout, dit elle alors :
> Mais si quand elle entend ma voix,
> Elle sent le cocu au bois,
> Ou bien en quelque lieu voisin,
> Bon jour (dit elle) mon Cousin.[2167]

Ainsi, la filiation avec la farce *La Cornette* est à nouveau manifeste. De plus, à l'acte I, scène 3, Messire Jean rejoint le couple sur scène et entame une conversation avec la jeune femme. Il est question de « vin », mais tous deux sous-entendent l'acte sexuel : « Il est trouble, car on le hoche / Trois ou quatre fois tous les jours »[2168]. Le verbe « hocher » est sans équivoque puisqu'il signifie « agiter, secouer, par rapport à l'acte sexuel ; coïter »[2169]. La grivoiserie apparaît clairement et Alix montre sa volonté de prendre du plaisir lorsqu'elle fait des allusions sexuelles à Messire Jean, et ce même devant son mari. Néanmoins, même si Alix peut se montrer rusée, ce n'est pas elle qui a trouvé le stratagème le plus subtil pour pouvoir recevoir son amant comme elle l'entend. En effet, c'est l'abbé Eugène qui a prétexté être son cousin afin de justifier sa présence fréquente chez le couple[2170]. Ce stratagème fait partie également de l'héritage farcesque, étant couramment utilisé dans une relation adultérine entre un homme d'Église et une femme mariée. La comédie de Jodelle reprend donc de nombreux motifs propres à la farce, mais en brossant le portrait d'une femme moins rusée que dans les pièces du Moyen Âge.

Nous pouvons étayer notre propos grâce à une autre caractéristique propre aux pièces farcesques que l'on retrouve dans *La Trésorière* et *L'Eugène*. La tromperie des deux héroïnes est en effet découverte par leurs maris respectifs. Même si ce retournement de situation survient également dans les farces, ces dernières mettent davantage l'accent sur le succès de la femme infidèle *a contrario* des comédies humanistes. Les deux pièces de notre corpus montrent ainsi

---

[2167] *Ibid.*, p. 46, v. 291-302.
[2168] *Ibid.*, p. 59, v. 572-573.
[2169] P. GUIRAUD, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, t. 1, p. 387. Cf. également, R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique*, p. 350 : « hocher une femme : coïter ».
[2170] L'abbé Eugène explique sa ruse à Messire Jean dans la scène d'exposition. Cf. *Eugène*, p. 43-44, v. 247-255 : « Et pour estre bon guerdonneur / Luy voulant couvrir son honneur, / Comme tu es bien adverti, / Luy ay trouvé le bon parti / De Guillaume le bon lourdaut, / Qui est tout tel qui nous le faut, / Et les ay mariez ensemble. / (…) Mais que te semble ? / J'ay feint que c'estoit ma cousine ».

que la ruse des personnages féminins n'est pas si aboutie que dans des farces, ou même par rapport aux fabliaux convoqués dans notre étude.

L'un des événements de la comédie de Grévin rappelle ce qu'il était possible de voir dans les pièces farcesques. En effet, à l'acte IV, scène 4, Marie, la chambrière, explique que sa maîtresse a été surprise au lit avec son amant par son mari :

> Encore si ma Damoiselle
> N'eut esté prise en ce delict
> Avec Monsieur dessus le lict,
> L'on eust peu couvrir cet'affaire.
> Mais comment ? le Protenotaire
> La tenoit desja embrassée,
> Quant le mari l'a devancée
> Comme elle se pensoit cacher,
> Et si ne la pouvoit lacher ;
> Ce qui a tant seulement faict
> Qu'il les a pris dessus le faict.[2171]

Constante avait en effet fait preuve d'imprudence puisqu'elle avait exhorté le Protenotaire à rester dans sa chambre, quitte à se cacher, alors même que le Trésorier n'avait pas encore quitté la ville. Le comique de situation atteint ici son paroxysme, étant donné que le secret de Constante est dévoilé à cause de son autre amant. Rappelons qu'elle ne cessait de repousser la venue de Loys, alors même qu'elle lui réclamait toujours de nombreux biens. Celui-ci finit tout de même par découvrir son hypocrisie et décide d'aller voir le Trésorier afin de récupérer son argent. L'essence même du comique se retrouve ici puisque, étant poursuivi par Loys, le Trésorier entre par surprise dans sa chambre et découvre sa femme avec son amant[2172]. Loys comprend donc que Constante aimait bien un autre homme que lui. Même si la Trésorière était capable de faire preuve de ruse, ses actions sont découvertes au grand jour.

La situation est d'ailleurs analogue dans *L'Eugène*, mais avec quelques différences. C'est également la colère d'un autre amant, devenu indésirable, qui permet de découvrir la tromperie de la femme mariée. À l'acte III, scène 2, Messire Jean raconte en effet comment Florimond est entré chez Guillaume et Alix, afin de réclamer tous les biens qu'il lui avait offerts[2173]. Le mari était bel et bien présent et a pu apprendre la vérité sur la relation entre Alix et l'abbé Eugène. Néanmoins, si Florimond est désormais lucide, il n'en est rien pour

[2171] *Trésorière*, p. 72, v. 1158-1168.
[2172] La situation devient de plus en plus truculente puisque c'est le Protenotaire, amant avec qui Constante a été surprise, qui ajoute des éléments de narration au discours de Marie. Il explique ainsi comment il a été découvert par les deux hommes. Cf. *ibid.*, p. 81, v. 1335-1342 : « Encore me pensant sauver, / Un autre m'est venu trouver / Caché dans la chambre privée. / Puis Constante y est arrivée, / Ce qui a faict que, me sauvant, / Je me suis trouvé au devant / Du seigneur Loys, qui suyvoit / Le Tresorier qui s'enfuyoit ».
[2173] *Eugène*, p. 86-93. À travers les paroles de Messire Jean, le spectateur comprend que ce dernier s'est enfui et n'a donc pas assisté à l'ensemble de la scène. Une partie de la confrontation entre Florimond et Alix est présente à l'acte III, scène 3. Cf. *ibid.*, p. 93-95.

Guillaume. À l'acte IV, scène 1, il exprime en effet son étonnement quant à ce qu'il vient de se passer et pense que son épouse est la victime[2174]. Il la croit encore innocente des méfaits dont on l'accuse. Même si les différentes affres d'Alix sont dévoilées, Guillaume ne semble pas en mesurer toute l'importance. Certains traits de la femme mariée mis en scène dans les farces médiévales ont donc été conservés dans les comédies humanistes, malgré des adaptations. Les dramaturges du XVI^{e} siècle ont choisi un objectif différent, mettant ainsi davantage l'accent sur la naïveté du mari. En effet, Guillaume et le Trésorier se montrent très compréhensifs à la fin lorsqu'ils acceptent la situation. Le comique est donc porté par le type du mari complaisant qui reste ridicule. Finalement, avec l'échec d'Alix et de Constante, les comédies humanistes démontrent que l'art de la parole ne suffit plus pour que les femmes mariées puissent se jouer de leur mari en toute impunité. Il leur faut alors perpétuer d'autres stratagèmes, comme le déguisement ou le pèlerinage, déjà présents dans les textes médiévaux, pour être assurées du succès de leur entreprise amoureuse. Si la ruse féminine ne ressort pas toujours triomphante face au mari, nous allons voir que certains stratagèmes peuvent s'avérer plus fructueux avec des amants.

2.2. La ruse féminine contre des amants indésirables

Même si le personnage de la femme mariée utilise la plupart du temps sa ruse pour tromper son mari et accorder ses faveurs à un amant, une plus petite partie des textes médiévaux met en scène la situation inverse. Après avoir obtenu l'accord de son mari, la femme peut également se montrer très habile pour se venger d'hommes qui ont voulu faire d'elle leur amante. Dans ce cas, elle ne possède pas les différents défauts qui lui sont assignés. Bien au contraire, la dame peut être vue ici comme honnête et courageuse. En effet, il s'agit souvent de contrecarrer les plans d'amants qui auraient voulu la duper, ainsi que son mari. La femme mariée se range ici aux côtés de son époux et met tout en œuvre pour tirer profit de la situation pour le couple. Certains défauts peuvent pourtant encore compléter le portrait de ce type de personnage. Du point de vue des amants, la femme est considérée soit comme fourbe, soit comme supérieure. Certains personnages masculins sont impressionnés et s'inclinent devant la ruse féminine, tandis que d'autres réclament vengeance et ne comprennent pas comment ils ont

[2174] Cf. *ibid.*, p. 95-96, v. 1351-1376.

pu être dupés. Loin d'être le sexe faible, la femme devient ici le sexe fort puisque, dans ce type de situation, elle n'est jamais mise en échec. Maîtrisant l'art oratoire à la perfection, elle parvient à chaque fois à garder son honneur, tout en ridiculisant des amants pressants qui finissent par lui offrir des biens. Aidée ou non de son mari, elle s'improvise également comme une donneuse de leçon et espère ainsi que certains hommes cesseront de vouloir duper autrui. Enfin, comme nous l'avons vu précédemment dans les morales des fabliaux, le narrateur attire souvent l'attention de ses lecteurs sur l'ingéniosité des femmes et leur demande ainsi de rester sur leurs gardes. Ces conseils peuvent s'appliquer aussi dans le cas où la femme veut duper un amant. Il aurait été en effet trop simpliste de réduire ce personnage à l'infidélité. Dans la formation du triangle amoureux, mari et femme deviennent des alliés pour affronter l'amant. Certains stratagèmes utilisés auparavant contre le mari peuvent alors être conservés tout en étant adaptés à leur nouvelle cible : l'amoureux passionné et indésirable.

Ce type de situation se retrouve de manière similaire dans le fabliau *Constant du Hamel*[2175], ainsi que dans la farce *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*[2176]. Il s'agit dans les deux cas d'une jolie jeune femme mariée, mais convoitée par d'autres hommes[2177]. Même si elle refuse leurs avances[2178], ils vont faire preuve de fourberie afin d'arriver à leurs fins. À chaque fois, la dame doit faire face aux pièges tendus par ces hommes puisque son mari se montre impuissant et dépassé par la situation. Ce dernier ne perçoit pas en effet la ruse des amants. Heureusement pour lui, sa femme est plus lucide et prend rapidement en main la situation afin de se venger d'eux. Dans *Constant du Hamel*, le personnage éponyme est un fermier marié à Ysabeau. Celle-ci est convoitée par le prêtre du village, le prévôt et le forestier. Face aux refus de la jeune femme, ils décident d'unir leurs forces pour tendre plusieurs pièges au couple. Leur objectif est de pousser Constant à s'endetter afin que sa femme se sente obligée d'accepter leurs avances et leur protection financière. Les trois hommes ont en effet décelé l'une des faiblesses d'Ysabeau : elle aime sincèrement son mari. Selon eux, celle-ci pourrait se montrer infidèle pour sauver l'honneur de son époux.

Le plan des trois prétendants est rapidement mis à exécution. Le prêtre agit en premier : en pleine messe, il annonce à Constant qu'il est accusé d'inceste par les autorités ecclésiastiques

[2175] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Constant du Hamel*, p. 103-126.
[2176] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier à six personnages)*, p. 331-394.
[2177] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Constant du Hamel*, p. 103, v. 12-17 ; p. 104, v. 55-58 ; p. 105-106, v. 103-109.
[2178] *Ibid.*, p. 105, v. 68-72 par exemple : « Ne vos deniers bien les gardez ! / Ja mes sire n'ert vergondez, / Qui m'a mout doucement norrie. / Je feroie grant vilennie / Se por son bien mal li rendoie ! ».

puisqu'il aurait épousé sa commère[2179]. Le fermier lui promet alors de lui donner sept livres afin qu'il le sauve de ce mauvais pas, en intervenant en sa faveur. Les pièges s'enchaînent alors à grande vitesse : à peine de retour chez lui, Constant est convoqué chez le prévôt[2180]. Celui-ci le menace de le pendre car il l'accuse d'avoir volé du blé. Le fermier est obligé de promettre de payer dix livres pour obtenir une liberté conditionnelle. Sur le chemin du retour, celui-ci tombe dans le dernier piège, cette fois-ci tendu par le forestier[2181]. Jobet, un vacher, lui annonce que le forestier a saisi ses bœufs car Constant aurait abattu des arbres dans la forêt sans son autorisation. Ce dernier est contraint à nouveau de promettre une somme d'argent à son accusateur, s'il veut retrouver ses bœufs pour continuer d'exercer son métier. Rentré chez lui, il se confie à sa femme et déplore leur situation financière. Celle-ci se montre rassurante et lui promet de trouver une solution pour résoudre ces différents problèmes :

> Hors vos metrai de ceste paine :
> Bien vos osterai de la frape,
> Et il remandront en la trape.
> Dont vos serez autretant lié
> Com il vos ont fait correcié ![2182]

C'est au tour d'Ysabeau de se venger de ces hommes nuisibles. Le lendemain, elle demande à sa chambrière de se rendre chez le prêtre et de lui faire croire qu'elle accepte de le rencontrer chez elle, à condition que celui-ci apporte les différents cadeaux qu'il lui avait promis[2183]. Elle précise également que son mari est aux champs et qu'ils pourront prendre du plaisir ensemble. Face à cette nouvelle, le prêtre pense qu'Ysabeau est tombée dans leur piège et qu'elle espère sauver son mari de ses dettes financières. Il se rend alors chez elle et Ysabeau feint de l'accueillir avec joie en préparant un bain. Pendant ce temps, elle demande à nouveau à sa servante de transmettre le même message, mais au prévôt cette fois-ci. La situation se répète : le prévôt s'empresse également de se rendre chez Ysabeau en emportant de nombreux biens. Celui-ci frappe à la porte et le prêtre, qui est dans le bain, pense qu'il s'agit de Constant. Apeuré, il suit le conseil d'Ysabeau : il se cache dans un tonneau rempli de plumes, sans avoir eu le temps de se rhabiller. Après avoir éloigné le prêtre, la dame joue le même rôle avec le prévôt : en échange des cadeaux, elle l'invite à prendre un bain. Celle-ci a pourtant envoyé une dernière fois sa servante chez le forestier. Un autre comique de répétition apparaît : alors que le

[2179] *Ibid.*, p. 108-109, v. 190-232.
[2180] *Ibid.*, p. 109-110, v. 255-299.
[2181] *Ibid.*, p. 111-112, v. 303-367.
[2182] *Ibid.*, p. 113, v. 393-397.
[2183] La ruse d'Ysabeau fonctionne puisque le prêtre emporte de nombreux biens avec lui. Cf. *ibid.*, p. 114-115, v. 456-459 : « Et cil est coruz as deniers : / Tant en a pris, cenz et milliers, / C'une grant borse en a farsie ; / Et les joieaus n'oblia mie ».

forestier frappe à la porte, le prévôt se cache également dans le tonneau rempli de plumes, pensant qu'il s'agit du mari. Deux d'entre eux sont désormais dissimulés dans le tonneau et Ysabeau doit trouver un subterfuge pour contrer le troisième. Elle fait avertir son mari qui, cette fois-ci, rentre réellement chez lui. Le forestier doit alors se cacher à son tour dans le tonneau.

Ces différentes ruses ne suffisent pas à Ysabeau qui n'est pas encore satisfaite de sa vengeance[2184]. Alors qu'ils sont toujours cachés chez elle, elle invite les épouses de ces deux derniers à prendre un bain l'une après l'autre. À trois reprises, Constant feint de montrer qu'il est jaloux de trouver quelqu'un d'autre avec sa femme et violente chacune d'elles avant de les chasser. Finalement, il met le feu au tonneau, et les trois prétendants sont obligés d'en sortir pour rester en vie. Couverts de plumes, ils s'enfuient en courant de la maison tout en étant poursuivis par les chiens de Constant[2185]. Les trois hommes ont été ridiculisés : non seulement leurs femmes ont été victimes à leur tour, mais ils ont perdu à la fois leur honneur et leurs biens. Le lecteur ne peut qu'admirer la ruse très finement menée par Ysabeau. Celle-ci a pu en effet récupérer l'argent que son mari avait promis. Par des subterfuges qui s'enchaînent et qui se répètent, elle a réussi à se venger d'eux tout en gardant son honneur. Les trois compères avaient donc raison sur une chose : Ysabeau était capable de tout mettre en œuvre pour aider son mari. Mais ils ignoraient que ce serait à leurs dépens.

La situation dans *Les Deux Gentilshommes et le Meunier* est presque identique, même si certains points diffèrent. Ici, un Meunier se plaint de ne pas posséder assez d'argent pour régler ses dettes. Sa femme, la Meunière, lui propose alors son aide et lui promet d'obtenir une belle somme d'argent. Pour ce faire, il faudra faire preuve de ruse :

> Voyre ! finement.
> Il n'est finesse qu'on ne face.
> (…) Nous en aurons plus de cinquante,
> Ausy rouges que seraphins.
> Mais y fauldroict que fusions fins
> Et que ne disions mot de rien.[2186]

L'intrigue est ici différente du fabliau puisque la femme ne se montre pas habile afin de venger son mari, mais elle lui propose d'opérer de concert pour améliorer leur situation financière. Afin d'y parvenir, la dame compte sur l'amour de deux gentilshommes et elle désire leur

[2184] Elle expose son plan à son mari. Cf. *ibid.*, p. 120-121, v. 650-660 : « Il voloient o moi gesir : / Ge ferai lors femes venir, / Si faites sanblant et tot outre ! / La premiere vos covient foutre, / Et puis les deus, se vos volez ; / Si seront honiz et matez, / Et si seront a droit paiez ! / Ge vueil que ainsi le faciez ! / Mais toz jorz tenez vostre hache, / Quar ele valt menace. / Donez lor en, se nul se muet ! ».
[2185] *Ibid.*, p. 124-125.
[2186] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier (Le Poulier, à six personnages)*, p. 339, v. 87-97.

soutirer de l'argent[2187]. Elle a d'ailleurs tout à fait conscience de son habileté langagière : « Dormés vous et me laisés faire. / Je suys de langage pourveue »[2188]. En effet, elle veut faire croire à ses deux prétendants que son mari est absent, alors que celui-ci feindra de les surprendre à chaque fois. Ainsi, le couple pourra garder l'argent apporté par les deux hommes. Le Meunier et la Meunière commencent leur subterfuge et le mari se félicite d'avoir une épouse aussi habile : « Sà ! de par Dieu, j'ey cent escus ! / Cent escys d'or ! mort bieu, je t'ayme. / Tu es de finesse la crayme / Et subtille par desus tous »[2189].

Comme dans le fabliau, le stratagème est répété avec le deuxième. Les deux hommes promettent de grandes sommes d'argent à la Meunière en échange d'une nuit d'amour[2190]. Ainsi, la ruse est mise en place : les prétendants sont interrompus à chaque fois par l'arrivée du mari. La Meunière leur propose alors de se cacher dans le poulailler : « Cachés vous dedens ce poulier / Jusques à se qui soyt retourné »[2191]. La farce convoque également les épouses des deux Gentilshommes sur scène. C'est d'ailleurs la Meunière qui les persuade de l'accompagner chez elle. Cachés, les deux hommes voient le couple qui se comporte de manière familière avec leurs épouses. Ils sont très en colère, mais ne peuvent intervenir, s'ils ne veulent être eux-mêmes découverts[2192]. Le comique de situation est bel et bien présent : les deux Gentilshommes ne supportent pas que leurs femmes soient convoitées par un autre, alors que c'est précisément ce qu'ils voulaient faire avec la Meunière. Le couple a donc réussi sa ruse en retournant la situation en sa faveur. Enfin, le Meunier feint de se rendre au poulailler afin de connaître la raison des bruits qu'il a entendus. Les deux Gentilshommes sont donc découverts et le mari menace de les tuer. Ils proposent alors de donner de l'argent au couple afin d'être sauvés[2193]. Ainsi, la Meunière a tenu sa promesse : le couple n'a plus à se préoccuper de sa situation financière grâce à tous les biens obtenus grâce à la ruse.

Il est possible également que la femme profite de la naïveté d'un amant non pour de nobles raisons, mais pour satisfaire des besoins personnels. L'un des reproches que l'on peut faire au personnage féminin est son attrait pour la coquetterie. Dans les farces, ce goût pour les belles choses est parfois mis en scène. C'est notamment le cas pour la *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse du Dorelot aux femmes*[2194] et pour la *Farce nouvelle des Trois Amoureux de la*

[2187] *Ibid.*, p. 340-341, v. 102-115.
[2188] *Ibid.*, p. 341, v. 118-119.
[2189] *Ibid.*, p. 349, v. 212-215. Voir aussi, p. 355, v. 308-309 : « Sà, saà ! j'ay de l'or à plain poing. / Femmes sont fines à merveilles ».
[2190] Cf. par exemple, *ibid.*, p. 351-352, v. 252-265.
[2191] *Ibid.*, p. 363, v. 386-387.
[2192] *Ibid.*, p. 382, v. 601-602 : " Sang bieu ! y se moque de nous. / Y livre babil à la mienne ! ».
[2193] *Ibid.*, p. 390-391.
[2194] *Le Recueil de Florence*, *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse du Dorelot aux femmes*, p. 353-364.

Croix[2195] où une dame compte sur l'amour d'amants à chaque fois pour obtenir des biens. Dans la *Farce du Dorelot aux femmes*, le personnage féminin, Sadinete, parvient à obtenir une robe de la part du personnage éponyme. Celui-ci montre en effet avec empressement son ardeur et sa future amante n'accepte ses faveurs qu'en échange du vêtement. Elle demande en effet au Dorelot de laisser sa propre robe comme gage de bonne foi. Après avoir obtenu ce qu'elle désirait, elle prétexte que son mari est de retour. L'amant est donc contraint à s'enfuir, sans avoir eu ce qu'il voulait, et en revêtant la chemise du mari. La farce se conclut par les propos de Sadinete qui se vante d'avoir trompé un amant naïf :

> L'ay-je bien affinay au moins ?
> Croyez que quant je y metz les mains,
> Fault qu'il soit maistre affineur
> Se de moy il est deffineur
> Et se par moy n'est affinay.
> Les plus fins n'ont pas finay
> Ne ne fineront par leur finesse,
> Car d'affiner je suis maistresse
> Comme ung maistre Domine.
> Se de moy a bien dominé,
> Je le dorlote et poupine
> Et lors en la fin je l'afine
> Aussi net que quant il fut né.
> Prenez en gré, car c'est finé.[2196]

Toute la finesse de la ruse est suggérée par l'usage du polyptote autour du mot « fin ». L'usage excessif de ce terme montre que Sadinete a pleinement conscience de son ingéniosité et que toutes ses actions sont guidées par la ruse.

Le même type de personnage féminin se retrouve dans la *Farce nouvelle des trois amoureux de la Croix*, même si la tromperie est plus développée. Dans cette pièce, trois hommes parlent avec innocence de leur amour pour une dame. Ils ne savent pas encore qu'il s'agit de la même femme, et d'autant plus qu'elle aime se jouer des sentiments d'autrui :

> Que jeunes gens font de faulx tours
> Pour parvenir à leur entente,
> A bien jouir de leurs amours !
> Mais il n'ont pas plaisir de rente,
> Car bien souvent on les contente
> De promesses, sans le surplus.[2197]

Cette dernière sait bien manier les mots puisqu'elle parvient à leur soutirer dix ducats à chacun. Au début de la pièce, nous assistons en effet à un comique de répétition. Chaque prétendant va à la rencontre de la dame pour lui déclamer son amour. À chaque fois, celle-ci remet en question la sincérité de leurs sentiments, si bien qu'ils se sentent obligés de lui offrir dix ducats pour le

[2195] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 11, *Farce nouvelle des Trois Amoureux de la Croix*, p. 135-181.
[2196] *Le Recueil de Florence*, *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse du Dorelot aux femmes*, p. 364, v. 377-390.
[2197] *Ibid.*, p. 138-139, v. 38-43.

lui prouver[2198]. La dame réclame en effet des preuves car elle dénonce les amants inconstants et faux. De plus, elle demande à chaque prétendant de se déguiser : Martin en prêtre, Gaultier comme un mort et Guillaume en diable. Elle fixe également leur entrevue au calvaire pendant la nuit. Bien évidemment, les trois hommes se prêtent au jeu avec leur déguisement respectif et ils ne se reconnaissent pas. Alors que la dame n'est pas encore arrivée, ils finissent par découvrir qu'ils ont été trompés : « Nous en avons tous trois pour une »[2199]. Ils avouent également que leur amante est très rusée : « Des plus fines fames c'est l'une »[2200]. Pourtant, ils ne cherchent pas à se venger et se contentent d'être admiratifs sur le tour qui leur a été joué. La dame n'est d'ailleurs pas venue au lieu du rendez-vous pour constater son subterfuge puisqu'elle avait obtenu ce qu'elle désirait : des ducats. Ainsi, certains personnages féminins décident de tromper des amants qui pensent pouvoir les dominer facilement. Elles parviennent ainsi à obtenir de nombreux biens et à ridiculiser les importuns. Leur succès est notamment possible lorsqu'elles agissent de concert avec leur mari, complice de leur ruse. Un autre type de personnage féminin apparaît dans ces situations. Il s'agit davantage d'une femme égocentrique, cherchant à duper ses amants pour obtenir tout ce qu'elle désire. Entre bienfait et vanité, les portraits des femmes mariées se complexifient. Examinons à présent comment les comédies du XVI^{e} siècle ont su tirer parti de ce double héritage médiéval.

Dans *L'Eugène*, si Alix apparaissait comme un personnage manipulateur avec son mari, en est-il de même avec ses amants ? Comme Constante dans *La Trésorière*, Alix possède deux amants : l'abbé Eugène qui retient toute son attention jusqu'à la fin de la pièce[2201] et Florimond, un ancien amant qu'elle aurait oublié, après que celui-ci est parti à la guerre. Alix a-t-elle dupé le soldat fanfaron ? Elle ne fournit aucune réponse à ce sujet. En revanche, les autres personnages de la pièce ont un avis plus affirmé, comme Hélène, la sœur d'Eugène, qui n'apprécie pas la jeune femme pour deux raisons. Elle pense en effet qu'elle profite des largesses de son frère et qu'elle n'a pas été sincère avec Florimond. Selon Hélène, Alix s'est montrée rapidement infidèle avec le gentilhomme[2202]. Elle la considère donc comme une manipulatrice, cherchant protection auprès d'hommes influents.

[2198] *Ibid.*, p. 142, v. 91 ; p. 148, v. 173 et p. 151, v. 222 : « Pour Dieu, prenés ces dix escuz royaylx ».
[2199] *Ibid.*, p. 178, v. 545.
[2200] *Ibid.*, p. 179, v. 550.
[2201] Lorsque la situation finale tend vers un dénouement heureux, Alix se réjouit et promet d'être fidèle à l'abbé. Cf. *Eugène*, p. 121, v. 1856-1863 : « O Dieu hautain, / Tu m'as bien tost mieux fortunee, / Que je ne me disois mal nee ! / Mais puis que chose tant heureuse / Survient à moy peu vertueuse, / A jamais ma foy je tiendray, / A nul autre ne me rendray, / Sinon qu'à l'Abbé vostre maistre ».
[2202] *Ibid.*, p. 75, v. 912-923. Rappelons que la sœur de l'abbé Eugène assimile Alix aux termes « maraude » et « caigne » que nous avons déjà étudiés dans notre partie I. Cf. *supra*, p. 111.

De son côté, Florimond se pose en victime. Il exprime en effet sa colère en se rendant chez Alix et en agissant avec violence. Face à cette réaction intempestive, contrairement aux personnages féminins des farces ou des fabliaux, Alix ne cherche nullement à se venger de son ancien amant. Bien au contraire, elle subit la colère du gentilhomme. Après avoir été humiliée, elle ne met aucun stratagème en place pour reprendre la main. Entre sa première apparition à l'acte I, scène 3, et sa deuxième apparition deux actes après, le discours d'Alix bascule du registre comique vers le registre tragique. Face aux accusations de Florimond, elle ne cherche pas à se défendre et à utiliser son éloquence, comme elle pouvait le faire avec son mari, Guillaume. Bien au contraire, à l'acte III, scène 3, elle implore même la pitié de son ancien amant, devenu insensible à son malheur : « Helas Monsieur pour Dieu merci ! »[2203]. Ce type de supplication apparaissait souvent dans les œuvres chevaleresques du Moyen Âge, puisque le substantif « merci » indique la défaite de celui qui prononce ce terme et qui demande d'avoir la vie sauve[2204]. Alix va en effet placer son discours sous le signe de la déploration : « O que je suis au monde nee / Pour estre au malheur destinee ! »[2205]. La jeune femme utilise ici des images liées à la mort, pensant que ce qui lui arrive est une conséquence de ses anciens méfaits[2206]. La figure du destin relève également du registre tragique : « Mais, las ! il faut que chacun pense / Que tousjours telle recompense / Suit chacun des forfaits, qui traine / Pour s'acquerre sa propre peine »[2207]. À l'inverse des personnages féminins dans les farces, Alix n'est pas toujours habile dans la ruse puisqu'elle ne parvient pas à affronter Florimond. Ce dernier est donc parvenu à déstabiliser son ancienne amante qui s'était jouée de lui. Il faut d'ailleurs rappeler que c'est la fourberie de l'abbé Eugène qui parvient, à la fin de la pièce, à déclencher un dénouement heureux, et non celle de la jeune femme.

La Trésorière et *L'Eugène* comportent d'autres points communs. En effet, Constante profite elle aussi des largesses d'un amant, Loys. Comme Alix, elle subit également la vengeance de ce dernier lorsqu'il découvre ses véritables sentiments à son égard. Le personnage féminin se retrouve donc à nouveau mis en échec face à un amant indésirable. Une différence est tout de même notable entre les deux comédies. Dans sa pièce, Grévin insiste davantage sur la ruse de son personnage. Contrairement à Alix dans *L'Eugène*, le spectateur assiste aux manigances de Constante qui souhaite profiter au maximum de l'amour incommensurable de

[2203] *Ibid.*, p. 94, v. 1319.
[2204] *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. A. REY, t. 2, p. 2074-2076.
[2205] *Ibid.*, p. 95, v. 1335-1336.
[2206] Il est intéressant ici de relire l'ensemble de la tirade prononcée par Alix suite à la venue de Florimond. Cf. *ibid.*, p. 95, v. 1335-1350.
[2207] *Ibid.*, p. 95, v. 1343-1346.

Loys. Néanmoins, à l'inverse des farces, aucune scène dans cette comédie ne met en présence les deux amants, ce qui aurait permis de démontrer encore plus l'habileté de Constante. Elle exerce alors sa ruse avec Richard, le valet de son amant, qui joue le rôle d'intermédiaire. Le côté fourbe de la jeune femme transparaît dès son entrée sur scène, à l'acte II, scène 2. Celle-ci affirme en effet son amour pour Loys, tout en espérant obtenir de l'argent en retour. Comme Sadinete avait pu le faire dans la *Farce du Dorelot aux femmes*, la demande de Constante est prononcée à demi-mot puisqu'elle utilise également le langage amoureux, afin de mettre en avant ses prétendus sentiments[2208]. Elle termine son discours par une demande implicite : « Et bien, Richard, vous luy direz / Que je suis sienne, et le prirez / De ce dont je vous ay parlé »[2209]. Cette réplique est d'ailleurs éclairée par les commentaires en aparté de Boniface, le valet de l'autre amant de Constante, le Protenotaire. Le serviteur comprend alors aisément les véritables intentions de l'amante de son maître : « J'enten bien tout, ell' a commis / Quelque petite portion / De l'amoureuse affection / Sur la bource d'un amoureux »[2210]. Les précédentes paroles de Constante sont empreintes d'hypocrisie car elle espère uniquement obtenir de nouveaux biens.

Lorsque Richard quitte la scène et que Boniface prend sa place, ce dernier comprend encore plus le jeu de Constante. En effet, la jeune femme exprime à nouveau des sentiments amoureux mais, cette fois-ci, pour le Protenotaire. La situation s'inverse alors puisque c'est Boniface qui demande désormais de l'argent pour son maître. Constante accepte de prêter de l'argent à son autre amant, en espérant être aimée en retour[2211]. Le spectateur comprend alors que l'argent que donnera Loys à son amante servira finalement les intérêts du Protenotaire. La Trésorière se montre donc rusée avec l'un de ses amants afin d'en contenter un autre.

Cette idée se vérifie à l'acte III, scène 6. Ici, Richard a assisté à la scène précédente qui révélait l'amour de la jeune femme pour le Protenotaire. Il découvre que, si Constante repoussait la venue de Loys, elle n'agit pas de la même façon avec son autre amant. Le valet comprend alors qu'elle fait patienter en vain son maître et qu'elle espère uniquement obtenir l'argent demandé. Les premières paroles de Constante adressées à Richard vont dans ce sens et révèlent

[2208] *Trésorière*, p. 31-32 : « Richard, mon amy, dictes-luy / Que j'en endure autant d'ennuy / Qu'il m'est possible, et que j'espere, / Mais qu'il soit parti, si bien faire / Qu'il sera content du devoir / Que j'en feray » (v. 415-420) ; « Las, Richard, il ha tout pouvoir / Sur moy qui suis sienne, et j'espere, / S'il me survient en mon affaire, / Le recognoistre tant que l'ame / Me batte au corps » (v. 426-430). Le caractère excessif de ces paroles peut faire douter de leur sincérité.
[2209] *Ibid.*, p. 33, v. 439-441.
[2210] *Ibid.*, p. 32, v. 432-435.
[2211] *Ibid.*, p. 35, v. 474-476 : « Ha, vrayment je suis tres contente / De luy prester le demourant, / Du bon du cœur, en m'asseurant ».

sa cupidité : « Et bien, Richard, avez-vous eu / Vostre payment ? »[2212]. Dans la scène d'exposition, Richard semblait pourtant être lucide sur les réelles intentions de la jeune femme. À travers un monologue, il dressait d'elle un portrait dévalorisant et pensait qu'elle était habile dans le langage. Selon lui, elle réussissait à profiter ainsi des sentiments de son maître pour lui soutirer de l'argent : « Elle peult tant envers mon maistre, / Que par babil ell' l'a faict estre / Un parangon de pauvreté »[2213].

Outre la cupidité apparente de Constante, Richard souligne également sa duplicité dans son langage[2214]. La jeune femme compte bien obtenir ce qu'elle désire, mais elle ne veut pas donner en retour ce que Loys attend avec impatience[2215]. Ainsi, Richard fait semblant d'être naïf, mais exprime dans un monologue sa volonté de se venger et de tout révéler à son maître. Nous assistons donc à partir de la scène 3 de l'acte IV aux représailles de Loys qui tente d'assiéger le domicile du Trésorier[2216]. Même si Constante s'est montrée rusée en parvenant à duper un de ses amants, la situation se retourne tout de même contre elle à la fin de la pièce. Non seulement son infidélité est découverte par son mari et par l'un de ses amants, mais le Trésorier accepte également de rendre tous les biens offerts par Loys[2217]. Même si ce personnage avait fait preuve d'ingéniosité, il ne parvient donc pas à égaler ceux des farces qui excellaient dans ce domaine.

Un autre personnage féminin dans notre corpus tente d'éloigner un amant indésirable, après avoir profité de ses largesses. Il s'agit d'Angélique dans *Les Néapolitaines* qui, en tant que veuve, dépend d'une certaine manière de Dom Dieghos. Le gentilhomme espagnol lui offre en effet une protection dans un pays où elle se sent comme une étrangère. Néanmoins, il ne joue pas seulement le rôle de protecteur puisqu'il espère obtenir son amour en retour. Lors de ses deux apparitions sur scène, Angélique va devoir déployer tout un arsenal de mensonges afin d'éloigner ce prétendant non désiré. C'est en effet à l'acte III, scène 8 que le spectateur découvre les réelles intentions d'Angélique. Cette dernière exprime son soulagement face à sa fille adoptive, Virginie, après avoir réussi à éloigner Dom Dieghos : « Puisque nous sommes

[2212] *Ibid.*, p. 58, v. 886-887.
[2213] *Ibid.*, p. 14, v. 119-121. Cf. également, *ibid.*, p. 15, v. 148-150 : Et bien, c'est une Tresoriere, / Laquelle par son doux parler / Sçait bien un homme emmieler ».
[2214] Richard n'est pas le seul à remarquer cette caractéristique chez Constante. Boniface le soulignait également. Cf. *ibid.*, p. 34, v. 462-463 : « Tant ell' sçait farder / Et emmieler son langage ! ».
[2215] Elle continue en effet de repousser la venue de Loys alors qu'elle avait assuré au préalable qu'elle le recevrait. Comme nous l'avons dit précédemment, elle ne désire pas passer du temps avec Loys, et ce notamment puisque le Protenotaire est présent également. Cf. *ibid.*, p. 59, v. 899-901 : Richard : Il m'a commandé de sçavoir / Quand il pourroit vous venir voir. Constante : Non pas pour aujourdhuy, demain.
[2216] Cf. *ibid.*, IV, 3, à partir de la page 67.
[2217] *Ibid.*, p. 79, v. 1283-1285 : « Ces escuz vous seront rendus, / Et autant d'autres despendus, / Pour nous resjouir tous ensemble ».

depetrées de cet importun, rentrons au logis, ma fille »[2218]. Il est ainsi aisé de comprendre que tout ce qu'elle a pu dire précédemment au gentilhomme était hypocrite.

De plus, la scène 7 de l'acte III comporte un comique de répétition. Face à l'impatience de Dom Dieghos, Angélique essaie de le rassurer en le flattant et en justifiant les précédents refus qui lui ont été adressés. Le gentilhomme espère en effet passer du temps avec celle qu'il considère comme son amante. Malheureusement pour lui, la jeune femme parvient toujours à trouver un bon prétexte. La première raison qu'elle lui donne concerne les affaires qu'elle doit encore régler : « Il me desplaist, seigneur Dieghos, mon amy, que les affaires me viennent alors que moins j'en voudrois, pour n'avoir le moyen de vous tenir plus longue compagnie »[2219]. Elle tente ainsi d'apitoyer Dom Dieghos sur son sort, en lui rappelant son statut de veuve. Elle explique en effet qu'elle doit encore régler des affaires importantes, à la suite du décès de son mari[2220]. Le gentilhomme ne lui propose pas d'ailleurs son aide puisqu'il semble à la fois préférer prendre du bon temps avec elle – et donc ne pas être intéressé par ce type d'activité –, mais il semble aussi respecter ses décisions. Elle lui fait croire également qu'elle ressent une grande affection pour lui : « Chasser ne vous veux-je, ny ne sçaurois. Vous sçavez que present ou absent vous estes tousjours avecques moy »[2221]. Le spectateur avisé, qui a déjà découvert ce personnage féminin à travers les dires d'Augustin, un jeune homme épris d'elle, peut être surpris de la teneur de ces paroles. Angélique a recours en effet à des figures hyperboliques, alors qu'elle est davantage décrite comme quelqu'un de discret dans l'expression de ses sentiments amoureux[2222]. Ce discours fait donc partie des faux-semblants.

Elle poursuit alors ses mensonges lorsque Dom Dieghos lui propose de la retrouver à un moment plus opportun. Cette fois-ci, elle prend comme prétexte qu'elle doit écrire à sa famille et qu'elle sollicitera sa fille. Elle ne sera donc pas disponible puisqu'il y a de nombreuses lettres

[2218] *Néapolitaines*, p. 61, l. 1666-1667.
[2219] *Ibid.*, p. 59, l. 1596-1599.
[2220] *Ibid.*, p. 59, l. 1608-1616 : « C'est une depesche à Naples pour quelques biens d'importance que le deffunt sieur Alfonse, mon mari, avoit laissé secretement entre les mains de quelqu'un de ses amis, craignant que les biens et le temps qu'il eut fallu pour les embarquer ne descouvrissent son partement. Il y a un homme seur qui part de grand matin. Si je pers ceste occasion, je ne la recouvreray de longtemps, qui me seroit grand dommage ».
[2221] *Ibid.*, p. 59, l. 1602-1604.
[2222] L'amour des deux personnages est en effet très discret. Même si Angélique a des sentiments pour Augustin, elle ne les exprime jamais explicitement sur scène. À l'acte III, scène 5, Augustin donne des recommandations à son ami Camille à ce sujet. Il compte sur sa discrétion. Cf. *ibid.*, p. 56, l. 1502-1515 : « Mais je vous veux bien adviser d'une chose, combien que soyez assez sage. C'est que pour encore ne fassiez semblant de cognoistre ce que est entre elle et moy, trop bien une honneste affection que je luy porte, de peur qu'elle ne pensast que je fusse leger, comme ces vantars qui disent qu'ils y prennent deux plaisirs : l'un à le faire, l'autre à le dire et divulguer. Et vous asseure bien que si j'eusse cuidé que autre que moy n'y eut part, jamais homme n'eust sceu de moy nos estroites privautez, pour ne luy faire tort et s'en prévaloir contre l'honeur d'elle et de sa fille, que je desire conserver ».

à rédiger, si bien que cela pourrait durer toute la nuit[2223]. Ainsi, tel le rôlet infini des tâches ménagères dans la farce du *Cuvier*, les différentes actions d'Angélique semblent également interminables. Néanmoins, contrairement à la farce où la femme imposait les tâches à son mari, dans la comédie humaniste, ces activités sont créées pour repousser son interlocuteur masculin. Il s'agit bel et bien d'un comique de répétition qui prend rapidement fin lorsque Dom Dieghos n'ose plus insister davantage. Les paroles rusées d'Angélique ont donc poussé le soldat fanfaron à battre en retraite.

À l'acte III, scène 6, Angélique doit trouver une nouvelle ruse pour justifier la présence de deux hommes chez elle[2224]. Quand Dom Dieghos décide de la revoir, il rencontre Augustin et Camille qui se font passer pour d'autres personnes. Digne héritière des femmes mariées des farces, Angélique devient alors un véritable metteur en scène et raconte une scène rocambolesque. Elle explique en effet qu'un premier homme, Augustin, est rentré chez elle, poursuivi par un autre homme, Camille. Cependant, lorsque les deux hommes ont terminé leur course effrénée chez la jeune femme, Camille s'est rendu compte qu'il pourchassait la mauvaise personne. Les deux inconnus se sont donc confondus en excuses et ont quitté le domicile d'Angélique. Dom Dieghos est subjugué par ce récit et ne se montre aucunement jaloux[2225]. En réalité, la jeune femme voulait recevoir Augustin, dont elle est éprise, et devait trouver une explication plausible pour justifier la présence d'un autre homme chez elle. Celui-ci a donc demandé l'aide de son ami afin qu'ils jouent ensemble la comédie. Les deux amis vont louer l'ingéniosité d'Angélique : « Je vien de voir deux choses qui m'ont esté plaisantes et agreables : l'une le prompt entendement et invention de madame Angelique, qui nous a faict evader sans que ce brave Espagnol se soit aperceu de la fourbe »[2226]. Madeleine Lazard considère d'ailleurs Angélique comme l'un des personnages féminins rusés les plus remarquables dans les comédies humanistes :

> Experte en fourberie, comme toutes ses pareilles, l'aimable Angélique sait sans doute improviser un stratagème qui lui permet de faire sortir son amant de cœur sous le nez du riche protecteur sans exciter la jalousie de ce dernier.[2227]

[2223] *Ibid.*, p. 60, l. 1638-1642 : « C'est vostre grace, et encore la plus grand part de la nuict. Car outre cest affaire, il faut que nous facions entendre de nos nouvelles à plusieurs parens et amis ausquels nous n'avons escrit il y a longtemps ».

[2224] Cf. *ibid.*, p. 57-58.

[2225] La naïveté de Dom Dieghos est bien évidemment mise en avant dans cette scène. Dans notre partie sur la naïveté, nous consacrons une étude aux différentes réactions du soldat fanfaron. Cf. *supra*, p. 286-290.

[2226] Ces paroles sont prononcées par Camille à l'acte III, scène 10. Cf. *ibid.*, p. 62, l. 1702-1707. À la scène suivante, c'est au tour d'Augustin de s'émerveiller de la ruse de son amante. Cf. *ibid.*, p. 62, l. 1733-1736 : « Mais quel esprit "Angelique" de femme ! Comme elle luy a bien donné soudain la trousse, faisant ceste mocquerie de vous et de moy ! ».

[2227] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 188.

Non seulement Angélique est capable de tromper par la parole, mais elle sait aussi créer des mises en scène dont Dom Dieghos reste la dupe.

Pour quelles raisons Angélique se joue-t-elle des sentiments du gentilhomme espagnol ? Au premier abord, nous pourrions nous demander s'il s'agit des mêmes raisons que celles de Constante dans *La Trésorière*. Comme cette dernière, Angélique est éprise d'un jeune homme, Augustin, mais profite des largesses d'un autre amant, pour qui elle ne ressent aucune affection. Pourtant, selon la servante de la jeune femme, cette dernière n'a jamais prêté attention aux avances du gentilhomme espagnol : « Elle n'en a jamais tenu compte ny n'a voulu son acoinctance, et a tousjours cherché quelque defaicte »[2228]. Les intentions d'Angélique paraissent plus claires à l'acte II, scène 8. En effet, Augustin répète à son serviteur ce que la jeune femme lui a révélé. Celle-ci ne serait pas cupide, mais elle aurait été piégée par Dom Dieghos et, à cause de son statut de veuve étrangère, elle aurait accepté ses présents sans avoir de sentiments pour lui[2229]. Augustin ressent ainsi de la compassion pour elle et ne la juge nullement de manière dépréciative[2230]. Contrairement à la comédie de Grévin, nous avons donc une forme plus adoucie de ce type de personnage dans *Les Néapolitaines*. Marie Delcourt compare même Angélique à des courtisanes antiques pour qui le dramaturge brosse un portrait attendrissant :

> Il est aisé de voir (…) qu'Angélique vient en droite ligne de la courtisane latine que l'on aime, mais que l'on n'épouse point. Comme la Philocomasion de Plaute, elle redoute le capitaine et elle le trompe. En face de Virginie, elle joue le rôle que Térence donne volontiers à une courtisane bonne et maternelle à côté d'une fille adoptive.[2231]

[2228] *Néapolitaines*, p. 39, l. 827-829.

[2229] *Ibid.*, p. 48, l. 1205-1221 : « Je te conteray ce qu'elle m'en a dit. Il y a (dit-elle) icy un gentilhomme espagnol de bonne maison, qui s'est longuement tenu à Naples, où il a son pere riche en auctorité. Et, pour un homme qu'il tua, à ce que j'entens bien laschement, il s'en est venu en France, et se tient en ceste ville. Il m'a tant et si longuement importunée, tantost par presens (car il est bien liberal en mon endroit), tantost par menaces de mal traiter mes parens et amis à Naples, d'autant qu'on sçait assez quelle puissance les Espagnols ont, et comme ils usent de tyrannie, aussi par esperance de faire rendre à ma fille les biens de son pere, que à la fin, seule et estrangere, n'estant pas trop bien pourveue de ce qui me falloit, j'ay esté contraincte, plus par importunité que par amour, plus par force que par ma volonté ». De plus, à l'acte III, scène 11, nous apprenons qu'elle désire ne plus voir Dom Dieghos mais qu'elle le craint également. Nous pouvons donc nous demander si c'est pour cette raison qu'elle lui ment plutôt que de lui révéler ses véritables sentiments à son égard. Cf. *ibid.*, p. 63, l. 1749-1752 : « Madame veut rompre, ou du moins decoudre la pratique de ce poltron Espagnol, qu'elle craint, et, afin que vous ne vous doutiez de rien, elle dit qu'il est son parent ».

[2230] Il faut en effet rappeler que, même lorsqu'il découvre que son amante lui a menti également sur ses liens avec Virginie, le jeune homme exprime son amour pour elle. Pour lui, Angélique est une femme digne d'être aimée comme il peut le faire. Cf. *ibid.*, p. 82-83, l. 2443-2451 : « Je ne l'en estime ny ne l'en ayme de rien moins. Elle a monstré en cela son bon sens et sa bonne nature, d'avoir esté si fidele à son amy en la vie, et après envers sa fille, madamoiselle Virginie, comme vous pouvez voir par le dueil qu'elle en a fait ce jourd'huy, ainsi que je vous ay compté. Sa deliberation a tousjours esté de la ramener à Naples et la rendre saine et sauve à ses parens et amis ».

[2231] M. DELCOURT, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, p. 43-44. En effet, deux courtisanes antiques peuvent être rapprochées d'Angélique, soit Thaïs de *L'Eunuque* et Philocomasion dans le *Miles gloriosus*. Cependant, même si ces deux femmes se servent d'un soldat fanfaron pour obtenir des biens, les faits en eux-mêmes et les motivations sont différentes de celles d'Angélique dans *Les Néapolitaines*, ce que nous allons démontrer dans notre étude. Cf. TERENCE, *Eunuque* et PLAUTE, *Miles Gloriosus*.

Angélique justifie ses actes lorsqu'elle avoue être uniquement la mère adoptive de la fille de son défunt mari[2232]. Certes, elle a profité de la naïveté de Dom Dieghos, mais elle démontre également qu'elle agit ainsi par obligation sociale. C'est donc une femme rusée mais qui agit pour le bien des autres. Dans un sens, si Angélique ressemble au premier abord aux personnages féminins des farces qui profitent de l'amour d'un amant pour lui soutirer des biens, elle est davantage l'héritière des femmes mariées du fabliau *Constant de Hamel* ou de la farce *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*. Assurément, elle ne vient pas en aide à son mari puisqu'elle est veuve, mais toutes ses ruses servent de protection à quelqu'un également : sa fille adoptive, Virginie.

Enfin, si Dom Dieghos a été dupé et n'a pas mis à exécution sa vengeance[2233], les amants des autres comédies ont réussi à se venger de la femme qui les avait tournés en dérision. Ils l'obligent en effet à tomber le masque et à assumer ses méfaits. Peut-on pour autant parler du mécanisme du « trompeur trompé » qui a fait la fortune de la farce ? Dans *L'Eugène* et dans *La Trésorière*, même si les amants obtiennent vengeance à la fin, celle-ci reste un succès en demi-teinte. En effet, ni Constante, ni Alix ne seront punies par leur mari. Certes, elles perdent la protection de leurs anciens amants, mais elles obtiennent tout de même le pardon de leur époux. L'une des différences notables avec les farces réside d'ailleurs dans le fait que la femme mariée ne subit aucune violence physique à la fin des comédies humanistes. Enfin, il est difficile de parler de « trompeur trompé » puisque Florimond et Loys ne mettent pas en place un stratagème élaboré afin de se venger. Ils agissent en effet de manière offensive, à la manière d'un soldat fanfaron qui voudrait tout décimer sur son passage. Ainsi, la victoire entre les gagnants et les perdants est dessinée de manière moins nette dans les comédies de notre corpus car elles ne mettent pas forcément en scène des personnages féminins qui sont à la fois rusés et infaillibles. Outre leur portée comique évidente, qui est en ligne directe avec les pièces du Moyen Âge, ces types de personnages se démarquent de la tradition farcesque. Les dramaturges du XVI^{e} siècle leur ajoutent en effet des « failles », ce qui leur permet d'avoir une épaisseur psychologique plus approfondie, contribuant ainsi au renouvellement de ce personnage dans les comédies postérieures.

[2232] À l'acte IV, scène 2, elle explique en effet son lien avec Virginie et elle réitère la promesse faite à son défunt mari. Cf. *Néapolitaines*, p. 71, l. 2059-2069. De plus, à l'acte V, scène 5, Marc-Aurèle révèle à Augustin toute la vérité au sujet d'Angélique, et notamment ses liens avec Virginie. Cf. *ibid.*, p. 80, l. 2329-2334.
[2233] Rappelons que Dom Dieghos oublie rapidement l'hypocrisie d'Angélique à la suite de l'annonce de son futur mariage. Cf. *ibid.*, p. 86-87.

2.3. Quand les rôles s'inversent : la ruse masculine contre une épouse aimante mais naïve

Comme nous venons de le voir, dans un duo amoureux, la ruse est davantage incarnée par le personnage féminin. Celui-ci entretient bien souvent des relations extraconjugales et doit cacher son adultère. Ce type de personnage est tout autant habile à toujours sortir vainqueur, qu'à se jouer de l'innocence excessive de son mari ou de son amant. De manière générale, dans la guerre des sexes, la femme ressort très souvent gagnante puisqu'elle possède des compétences dans l'art de la tromperie, contrairement à son adversaire. Dans les différents cas décrits, la réaction de ce dernier peut être de différents ordres : certains personnages masculins restent dans une naïveté presque affligeante, alors que d'autres décident de se venger. C'est d'ailleurs dans ce cas précis que s'opère le mécanisme du « trompeur trompé » où le gagnant finit par être le perdant[2234]. Pourtant, la situation peut s'inverser dès le début. Il existe en effet le cas rare de la ruse d'un homme marié qui est infidèle dans la farce du *Galant qui a fait le coup*[2235]. Celui-ci est nommé Oudin, même s'il porte le nom de « badin » dans l'ensemble de la pièce.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette exception se perpétue dans les comédies humanistes. Dans *La Reconnue* de Belleau, il est question en effet d'un mari qui profite de la naïveté de sa femme pour essayer de la tromper, et ce même sous son propre toit. Même s'il est possible de retrouver souvent la ruse des personnages masculins pour duper leur femme, il s'agit bien souvent de représailles après qu'ils ont été dupés eux-mêmes. Cependant, dans les deux cas, le personnage de l'homme marié trompe sa femme, alors que celle-ci est présentée comme aimante et honnête avec lui. Les rôles sont donc inversés puisque, si le mari est désormais rusé, c'est l'épouse qui devient naïve. Examinons donc en regard la farce du *Galant qui a fait le coup* et *La Reconnue* afin de voir comment les dramaturges ont brossé le portrait peu commun du mari rusé.

Le premier point commun des pièces est la source du comique qui provient de la manière dont la tromperie s'exerce. Si de nombreuses femmes mariées prétextaient partir en pèlerinage pour profiter des plaisirs de la chair, ce motif est très utile pour le mari du *Galant qui a fait le coup*. Celui-ci tire en effet parti de l'absence de sa femme, Crespinete, partie en pèlerinage[2236],

[2234] Ce mécanisme est propre à la littérature médiévale et il est repris dans les pièces de notre corpus. Nous lui consacrons une étude plus précise dans cette partie : cf. *infra*, p. 449-466.
[2235] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Le Galant qui a fait le coup*, p. 331-366.
[2236] Dans son édition, André Tissier précise que l'entrée sur scène de Crespinete constitue le deuxième mouvement. Cf. *ibid.*, p. 336 : « De retour de pèlerinage, Crépinette, la femme du badin, approche de sa « cité » ». En outre, le

pour prendre du bon temps avec leur chambrière. Le spectateur avisé, qui connaît bien ce stratagème hérité du Moyen Âge, ne peut que rire de le voir détourné dans cette farce alors que, cette fois-ci, il dessert le personnage féminin. Ce dernier attire davantage la pitié puisqu'il subit la tromperie, alors qu'il accomplit ses obligations religieuses. La comédie de Belleau reprend un autre motif commun. Monsieur l'Advocat est marié à Mme l'Advocate, mais il est épris d'Anthoinette, la jeune femme qu'ils ont dû recueillir. Celle-ci devient leur pupille et le couple doit assurer sa protection et lui permettre de se marier. Monsieur l'Advocat décide alors d'arranger lui-même le mariage et de trouver un mari très naïf en la personne de Maistre Jehan. Son idée est simple : il offre au futur époux de nombreux biens, afin qu'il puisse profiter des différents plaisirs avec Anthoinette, et ce même après le mariage. La situation ressemble beaucoup à celle de *L'Eugène* où l'abbé avait arrangé le mariage de son amante Alix avec Guillaume, tout en la faisant passer pour sa cousine[2237]. Dans *La Reconnue*, Monsieur l'Advocat espère ne pas éveiller les soupçons et obtenir tout ce qu'il désire.

La différence entre les deux comédies humanistes réside dans le consentement de la jeune femme. Si Alix de *L'Eugène* était également éprise de l'abbé, il n'en est pas de même pour Anthoinette dans *La Reconnue*, qui considère Monsieur l'Advocat comme un père de substitution. De plus, la situation personnelle de la jeune femme est complexe : courtisée par l'Amoureux, elle garde tout de même une certaine affection pour le Capitaine Rodomont, le soldat fanfaron. Rémy Belleau présente donc une figure plus sombre de ce type de personnage qui compte bien profiter de son statut pour soumettre une jeune femme. Le comportement de Monsieur l'Advocat est en effet critiquable car il espère rester marié à sa femme et tirer profit de cette situation, tout en voulant obtenir les faveurs d'une jeune femme coûte que coûte[2238]. Même si le mari trompe également son épouse dans *Le Galant qui a fait le coup*, la situation est différente dans la farce, ce qui adoucit le portrait du personnage. La farce est en effet beaucoup plus légère que la comédie humaniste puisque, dans la pièce médiévale, la chambrière semble tout à fait consentante et accepte de prendre du bon temps avec son maître[2239].

---

mari avoue à son médecin avoir été infidèle lorsque sa femme était en pèlerinage. Cf. *ibid.*, p. 345, v. 168-169 : « Ma femme estoyt en pelerinage : / Plus je n'en pou[v]oys endurer ».

[2237] Cf. *Eugène*, p. 43-44, v. 247-255 : « Et pour estre bon guerdonneur / Luy voulant couvrir son honneur, / Comme tu es bien adverti, / Luy ay trouvé le bon parti / De Guillaume le bon lourdaut, / Qui est tout tel qui nous le faut, / Et les ay mariez ensemble. / (…) Mais que te semble ? / J'ay feint que c'estoit ma cousine ».

[2238] Lors de sa première apparition à l'acte III, scène 1, Monsieur l'Advocat parle avec enthousiasme des sentiments amoureux qui l'animent. À la fin de son monologue, il aperçoit sa femme qui vient vers lui. Il décide alors de tout mettre en œuvre pour la duper. Cf. *Reconnue*, p. 84-87.

[2239] Il n'est pas rare en effet que le personnage de la chambrière soit assimilé aux plaisirs charnels. Cet aspect est davantage développé dans la partie I « La recherche du plaisir » : cf. *supra*, p. 60-77.

Autre différence notable entre les deux pièces : la réussite de la tromperie. Dans la farce, l'infidélité est consommée et la chambrière finit par tomber enceinte, compromettant ainsi le plan du mari[2240]. En revanche, dans la comédie humaniste, même si Monsieur l'Advocat semblait avoir pensé à tout, sa ruse n'aboutit pas. Lors du dernier acte de la pièce, nous assistons en effet à plusieurs retournements de situation. Tout d'abord, plusieurs personnages font leur entrée sur scène, tel le Capitaine Rodomont, celui même qui avait confié Anthoinette à Monsieur l'Advocat jusqu'à son retour de la guerre[2241]. Un autre personnage significatif, le Gentilhomme de Poictou[2242] a également un impact sur la situation finale, fondée sur le procédé de la reconnaissance[2243] : le Gentilhomme de Poictou découvre en effet qu'Anthoinette est sa fille qu'il pensait avoir perdue[2244]. Il décide alors de donner sa main à l'Amoureux, faisant ainsi échouer l'entreprise amoureuse de Monsieur l'Advocat.

A-t-il été pour autant découvert par son épouse à la fin de la pièce ? La réponse est plus ambiguë que dans la farce. En effet, dans *Le Galant qui a fait le coup*, la femme est la digne héritière de son homologue masculin, qui restait naïf à outrance tout au long de la pièce. La femme ne soupçonne en effet aucune tromperie et croit en toutes les paroles de son époux. Elle ne remet nullement en question la situation et le plan du mari rencontre un franc succès[2245]. Le spectateur peut alors deviner que le personnage masculin pourra de nouveau duper sa femme, tout en prenant du plaisir avec la chambrière[2246]. *A contrario*, dans *La Reconnue*, l'infidélité de Monsieur l'Advocat n'est pas véritablement un secret. Les autres personnages de la pièce en parlent en effet à plusieurs reprises[2247]. Quant à sa femme, elle tient un discours ambivalent à

[2240] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Le Galant qui a fait le coup*, p. 344-345, v. 157-159 : « Je luy ay forgé un enfant (…) Il est tout grand ; / Elle est panchue comme une vache ».
[2241] *Reconnue*, à partir de l'acte V, scène 1, p. 125.
[2242] *Ibid.*, à partir de l'acte V, scène 3, p. 135.
[2243] Rappelons que ce procédé était beaucoup utilisé dans les comédies antiques et qu'il est notamment repris dans de nombreuses pièces de Molière. Tel un *deus ex machina*, il permet de réaliser le dénouement heureux avec le mariage des jeunes premiers.
[2244] *Ibid.*, p. 148,-150.
[2245] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Le Galant qui a fait le coup*, p. 364, v. 365-366 : « De vous coucher soyés diligent. / Je m'en voys prier Dieu pour vous ».
[2246] La parole lui est donnée à la fin de la farce. Celui-ci souligne fièrement l'efficacité de la ruse dans ce type de situation. Cf. *ibid.*, p. 365-366, v. 375-384 : « Pour conclusion, je soutien / Qui n'est finesse qu'on ne face, / Mais qu'on ayt grace et maintien, / Sans muer couleur en la face. / Je suplys Jessus de sa grace / Que nous decepvons l'anemy / Qui est sy remply de falace, / Que nul ne pregne en luy ennuy. / En prenant congé de ce lieu, / Une chanson pour dire adieu ».
[2247] Sa femme, Madame l'Advocate, s'est en effet confiée à la chambrière : elle pense que son mari aime secrètement Anthoinette (p. 51, v. 160-164). Une fois seule, Janne confirme que son maître est bel et bien amoureux (p. 54, v. 222-225). La Voisine a remarqué les mêmes changements d'humeur de Monsieur l'Advocat : elle pense elle aussi qu'il est passionnément amoureux comme un jeune homme (p. 58, v. 315-317). À l'acte II, scène 3, Potiron, le valet de l'Amoureux, pense que Monsieur l'Advocat peut empêcher le mariage de son maître puisqu'il est lui aussi passionnément amoureux de la jeune femme (p. 70, v. 647-653). Enfin, Janne évoque le triangle amoureux qui est en train de se former, alors même que sa maîtresse deviendra cocue (p. 109, v. 1492-1499).

ce sujet : alors qu'elle redoutait que son mari ne la trompe, elle semble d'accord avec les propos tenus par la Voisine[2248]. Celle-ci avoue en effet qu'elle serait prête à fermer les yeux si elle apprenait que son mari était infidèle, du moment que l'adultère n'a pas lieu au domicile conjugal[2249]. Tout au long de la pièce, le comportement de Madame l'Advocate est difficile à cerner. Celle-ci est en effet animée par une jalousie qui se transforme en animosité envers Anthoinette, puisqu'elle se sent menacée d'avoir une telle jeune femme sous son toit[2250]. Elle tente alors d'accélérer les préparatifs du mariage, pensant qu'elle peut constituer une tentation pour son mari. Pourtant, elle reste très naïve lorsque Monsieur l'Advocat lui fait part du projet de mariage avec Maistre Jehan. En effet, elle ne parvient pas à percevoir la ruse de son époux. Si, dans la farce, le personnage féminin était naïf du début à la fin, le cas est plus complexe dans la comédie humaniste. Le dramaturge démontre alors toute l'habileté du mari à rassurer sa femme et à la duper davantage. Les doutes de Madame l'Advocate disparaissent en effet grâce à la ruse de son mari. Elle finit par rester naïve car elle ne pense plus qu'il soit capable de la tromper.

Il est en outre intéressant d'analyser la ruse en tant que telle des deux personnages masculins. Même s'ils ont recours tous deux à l'art de la parole pour tromper leur épouse, le stratagème est plus développé dans la farce. Alors que sa femme rentre de son pèlerinage, le mari doit cacher la grossesse de leur chambrière. Il demande alors de l'aide à son médecin qui lui promet d'être son complice dans le subterfuge qu'ils vont inventer. Dès le retour de sa femme, le mari feint d'être souffrant et d'avoir mal notamment au ventre et à la poitrine[2251]. Non seulement, il la trompe par la parole, mais également par toute la mise en scène qu'il met en œuvre. La chambrière est d'ailleurs impressionnée par la teneur de son stratagème : « Vous estes des russés le choys, / Tant en finesse qu'en malice »[2252]. Il demande également à sa femme de se rendre chez le médecin afin de faire analyser son urine. Celle-ci s'exécute et doit faire

[2248] *Ibid.*, p. 113, v. 1549-1556 : « Ce que je voy me passionne : / En mon absence qu'il garsonne / En face tout ce qu'il voudra ; / Si je l'apperçoy, il faudra / Qu'il ait bon pié et bonne main, / Si je prens une fois le frain, / Que je ne le mette à raison, / Et ne luy fais perdre l'arçon ».
[2249] *Ibid.*, p. 59, v. 346-350 : « Encor en la maison d'autruy / Il y auroit quelque apparence, / Mais de le faire en la presence / De sa femme, et en sa maison, / Il n'y a ryme ny raison ».
[2250] Selon Madame l'Advocate, Anthoinette pourrait facilement trouver un mari si elle le voulait. Cf. *ibid.*, p. 53, v. 202-205 : « S'elle estoit un peu plus rusée, / Il n'y a fille dans Paris / Qui trouvast plustost cent maris / Qu'elle, s'elle en avoit besoin ».
[2251] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Le Galant qui a fait le coup*, p. 352-353, v. 238-241 et v. 250-253 : « Et vertu de moy, Dieu ! la panche. / Et le ventre bieu ! que ferai-ge ? / Ma femme et ma mye, mourrai-ge / En ce lieu sans estre gary ? » et « Et que je seuffre de détresse ! / Le ventre, la panche, / les rains ! / Je cry mercy à mes parains, / A mon pere et à ma mere ».
[2252] *Ibid.*, p. 355, v. 266-267.

face au diagnostic du spécialiste : son mari attend un enfant[2253]. Crespinete serait fautive puisqu'elle aurait trop montré son contentement lors de son retour, si bien que son mari porte désormais un enfant :

> Se avés-vous faict ;
> Car quant vous fustes arivée
> Du voyage où estiés alée,
> Vous l'acolites,
> Et à l'heure le resjouites
> Sy très avant
> Qu'alors proceda un enfant.[2254]

Le médecin explique toute la complexité de cette situation : étant donné qu'un homme ne peut attendre un enfant, il risque de souffrir. Face au désarroi grandissant de la jeune femme, il lui propose une solution : elle doit accepter que son mari ait une relation sexuelle avec leur chambrière pour que celle-ci puisse désormais porter l'enfant, et que tout rentre dans l'ordre[2255]. Crespinete accepte avec enthousiasme cette solution, espérant ainsi sauver son mari : « Y vous fauldra coucher à dens / Dessus le ventre à Malaperte. / Ausy la pauvre fille honneste / Aura, s'il luy plaist, pacience »[2256]. Oudin n'est donc jamais démasqué et les différents personnages connaissent un dénouement heureux.

Dans *La Reconnue*, même si Monsieur l'Advocat orchestre lui aussi toute une mise en scène par rapport au mariage d'Anthoinette, son caractère rusé apparaît davantage dans ses discours. Lors de sa première apparition sur scène, à l'ouverture de l'acte III, il se présente comme un homme très épris d'une jeune femme[2257]. Il en vient ainsi à se plaindre de son épouse qu'il présente comme acariâtre[2258]. Celle-ci ne cesse de l'importuner selon ses dires, si bien qu'il ne supporte plus sa présence. Dans ce monologue, Monsieur l'Advocat tente de justifier son infidélité qui a déjà été sous-entendue par les autres personnages auparavant. Il commence en effet à énoncer des stratagèmes qu'il pourrait mettre en place afin de contrecarrer ceux de son épouse : « Si faut-il pourtant que je face / Ou par finesse ou par menace, / Par surprise, ou par action / Qu'ell' passe condemnation »[2259]. Il ne semble pas à son coup d'essai et il est

[2253] *Ibid.*, p. 357, v. 284-287 : « Ma commere, par le vray Roy, / Puys qu'il fault que je le vous dye, / Cestuy qui porte maladye / Est enchainct d'un enfant tout vif ».
[2254] *Ibid.*, p. 357-358, v. 292-298.
[2255] *Ibid.*, p. 358, v. 304-307 : « Vous luy dirés / Qui tienne fason et maniere / Qui couche aveq la chamberiere / De vostre hostel, s'il est possible ».
[2256] *Ibid.*, p. 363, v. 357-360.
[2257] Monsieur l'Advocat appartient à la droite lignée des vieillards amoureux. Ce type de personnage et ses caractéristiques sont étudiés dans notre partie I, en tant que personnage amoureux ridicule. Par ses discours enflammés qui sont contrebalancés par sa situation matrimoniale et par sa vieillesse, il est par essence un personnage comique. Cf. *supra*, p. 141-149.
[2258] *La Reconnue*, p. 86 v. 1038-1047. À la fin de son monologue, Monsieur l'Advocat aperçoit sa femme et dresse un portrait peu élogieux d'elle puisqu'il insiste sur son côté colérique. Cf. *ibid.*, p. 87, v. 1059-1069.
[2259] *Ibid.*, p. 86, v. 1048-1051.

également déterminé à la duper. Lorsqu'il l'aperçoit au loin, il pense même à la possibilité que celle-ci meure[2260]. Néanmoins, il se ressaisit et compte se montrer rusé avec elle : « Hà ! que je la voy eschaufée ! / Encor qu'elle soit mal coiffée / Si me faut-il la caresser »[2261]. En présence de sa femme à la scène suivante, Monsieur l'Advocat fait en effet preuve d'hypocrisie et révèle au grand jour sa duplicité. Alors qu'il se plaisait à la railler, il change de discours avec elle. Il tente en effet de l'apaiser en se montrant attentionné : « Et bien, où voulez-vous aller, / Mon miel, ma douceur, ma caresse ? »[2262]. Devant faire face aux doutes et aux paroles véhémentes de sa femme, il tente de rester calme[2263]. Il commence par renverser la situation en sa faveur en adoptant une posture offensive : elle aurait un goût accru pour les mensonges et les rumeurs colportées par d'autres personnages[2264]. Monsieur l'Advocat apparaît alors comme fourbe et manipulateur puisque sa femme avait raison. Il affirme d'ailleurs sans sourciller qu'il ne ressent aucun sentiment pour Anthoinette : « Il n'est pas vray, je ne suis tel, / Et ne voudrois l'avoir pensé »[2265]. Sa ruse est telle qu'il devance les accusations que son épouse pourrait formuler. Il justifie en effet les différents gestes qu'il aurait pu avoir avec la jeune pupille :

> Et si je me suis avancé
> Quelquefois de parler à elle,
> De la prendre par sous l'esselle,
> De luy voir enfler le teton,
> Passer la main sous le menton,
> C'a esté en vostre presence.
> Mais du depuis que je commence
> A me tenir un peu en point,
> D'estre gaillard, ne crier point,
> Le soupçon et la jalousie
> Vous ont troublé la fantaisie.[2266]

Même si ses gestes en révèlent bien plus qu'il ne veut le dire, son argumentation est simple : comment pourrait-il aimer cette jeune femme alors qu'il est toujours en sa présence lorsque sa femme est là également ? Celle-ci n'a donc aucune raison d'être jalouse. Face aux réticences de son épouse, il change alors de tactique en se montrant aimant et tente un rapprochement physique avec elle[2267]. Il essaie ensuite de la rassurer au sujet de leur situation financière : selon

[2260] *Ibid.*, p. 86, v. 1055 : « Mais s'elle devoit trespasser… ».
[2261] *Ibid.*, p. 86, v. 1052-1054.
[2262] *Ibid.*, p. 87, v. 1071-1072. À l'acte IV, scène 4, Monsieur l'Advocat joue à nouveau la comédie. Après s'être enthousiasmé au sujet du prompt mariage, il craint que sa femme ne l'ait entendu : *ibid.* p. 117.
[2263] *Ibid.*, p. 88, v. 1083 : « Tout beau, madame, parlez doux ».
[2264] *Ibid.*, p. 89, v. 1097-1102 : « Ou c'est nouvelle inimitié, / Ou quelque bavarde secrette / Vous a dit que j'aime Anthoinette ; / Et vous, vous aimez les menteurs, / Les flagorneurs, les rapporteurs, / Cela est vostre naturel ».
[2265] *Ibid.*, p. 89, v. 1103-1104.
[2266] *Ibid.*, p. 89, v. 1105-1115.
[2267] *Ibid.*, p. 90, v. 1119-1120 : « Venez, approchez, ma commere, / Et parlons doucement ensemble ».

lui, elle n'a aucune raison de se plaindre car il lui offre une vie confortable[2268]. Il en vient même à la pousser dans ses retranchements en lui demandant s'il l'a déjà « mal traittée »[2269]. Contrairement aux femmes mariées des farces du Moyen Âge qui se plaignent souvent de leur mari à raison[2270], Madame l'Advocate semble avoir finalement peu de chefs d'accusation contre son époux. Même si ses doutes au sujet de son infidélité sont avérés, il lui est difficile d'argumenter davantage face au discours de son mari. Celui-ci tente en effet de l'apitoyer sur son sort en montrant que tous ses efforts sont vains, puisque sa femme est toujours insatisfaite : « C'est grand cas, je ne vous puis plaire : / Tout ce que je fay vous desplaist »[2271]. À la fin de la scène, il parvient tout de même à la rassurer en lui rappelant qu'ils doivent tenir le rôle de parents pour Anthoinette et la marier au plus vite[2272]. Il fait preuve de ruse en prononçant les paroles que sa femme espérait entendre et tente à nouveau un rapprochement physique[2273]. Il essaie ainsi de l'amadouer et d'apaiser ses craintes.

Sa fourberie s'amplifie d'ailleurs à l'acte III, scène 4 car Monsieur l'Advocat annonce la fausse mort de Rodomont à son épouse[2274]. Il est donc temps que le couple accomplisse sa mission et marie Anthoinette[2275]. Monsieur l'Advocat a en réalité une idée en tête : persuader son interlocutrice que le mari qu'il aura choisi pour la jeune femme est le candidat idéal. Il loue alors les qualités de Maistre Jehan à travers un discours persuasif et hyperbolique :

> Il y a cinq cens advocas
> Au Palais, qui ne sçauroyent faire
> Ce qu'il fait. Il sçait bien extraire,
> Dresser appointemens en droit,
> A la barre, hé il plaideroit.
> Maistre Jan est gentil garçon,
> Maistre Jan a bonne façon,
> Maistre Jan est fin et accort,
> Maistre Jan n'est pas un brin sot :

[2268] *Ibid.*, p. 90-91, v. 1133-1141 : « Avez-vous eu affection / De collet, de drap, ou d'anneau, / De cotillon ou de manteau / Bandé de velours alentour, / Ou de quelque toile d'atour, / De chaisnes, de bracelets d'or, / Ou de quelque autre chose encor, / Que n'ayez eu argent en main, / Pour l'acheter aussi soudain ? ».
[2269] *Ibid.*, p. 91, v. 1143.
[2270] Les plaintes sont souvent de l'ordre de l'avarice, de l'impuissance sexuelle, de la violence physique ou de la vieillesse. Ce sont d'ailleurs ces défauts qui déclenchent l'infidélité de la femme mariée.
[2271] *Ibid.*, p. 90, v. 1129-1130.
[2272] *Ibid.*, p. 91, v. 1146-1154 : « Or, pour y mettre ordre, / Et pour ne voir plus ce desordre, / Sans qu'il y ait cause ou raison / De troubler l'eau de la maison, / Il faut que vous serviez de mere / A Antoinette, et moy de pere, / En bref, il nous la faut pourvoir, / Affin que n'ayez de la voir / Occasion, ny moi aussi ».
[2273] *Ibid.*, p. 91, v. 1155-1157 : « Mais tirons-nous un peu d'icy : / Car s'il ne tient qu'à vous baiser, / Vrayment je vous veux appaiser ».
[2274] Certes, Monsieur l'Advocat espère sûrement que son mensonge se réalise puisque le soldat fanfaron n'est pas revenu depuis un certain moment. Dans tous les cas, il tente de précipiter le mariage avant que celui-ci ne revienne.
[2275] Pour ce faire, il explique que, s'ils aident Anthoinette pour son mariage, ils seront vus comme charitables. Cf. *ibid.*, p. 98, v. 1254-1257 : « Puis ce n'est que charge aussi bien ; / Et si c'est par nostre moyen / Qu'ell' se marie, et qu'on luy donne / Un bon present, c'est belle aumonne ». Cet argument a toute son importance puisque Madame l'Advocate se rend souvent à l'église (cf. notamment, p. 51, v. 149). Dans cette scène, elle se félicite d'ailleurs de son implication dans ce mariage. Cf. *ibid.*, p. 101, v. 1317-1318 : « Vrayment, je ne veux empescher / Quant à moy, une œuvre si sainte ».

Et bref, Maistre Jan sans envie
Gaignera aussi bien sa vie
Que solliciteur du Palais.[2276]

Le portrait que Monsieur l'Advocat brosse de Maistre Jehan est complet. Il rappelle en effet ses qualités professionnelles, ce qui apportera une sécurité financière à Anthoinette, mais il loue également ses qualités morales. L'anaphore du patronyme de ce prétendant idéal scande le discours, afin de persuader Madame l'Advocate. Selon lui, Anthoinette ne pourrait pas trouver un meilleur mari. Tout ce discours exagéré démontre une nouvelle fois l'hypocrisie de Monsieur l'Advocat. Il est d'ailleurs intéressant de le comparer au portrait qu'il fait à nouveau de Messire Jehan à l'acte IV, scène 4 : « Il mettra mon clerc au rouet / S'il peut : il n'a sens ny memoire, / Il est assez fol de le croire, / A cela il n'est point retif »[2277]. Un portrait qui correspond bien plus à la réalité puisque Maistre Jehan est davantage dépeint comme un personnage naïf.

Cette caractéristique était manifeste d'une certaine manière dans le discours de l'avocat qui louait son clerc. En effet, il dit de lui qu'il « n'est pas un brin sot »[2278]. L'argumentation de Monsieur l'Advocat aurait sûrement été plus explicite s'il avait utilisé des adjectifs comme « fin » ou « intelligent ». La forme négative révèle ce qu'il pense réellement du clerc, au sujet duquel il s'exprime à demi-mot. Même s'il fait croire à sa femme qu'il la sollicite pour prendre cette décision[2279], tout est déjà acté, car c'est lui qui tire les ficelles. Il parvient ainsi à apaiser les doutes de son épouse, tout en la persuadant de choisir le même prétendant. Ses dernières paroles, prononcées sûrement en aparté, démontrent une ultime fois son côté manipulateur[2280]. Il se vante en effet du succès de son entreprise : il est parvenu à la duper sans difficulté et à obtenir ce qu'il désirait. Il se félicite donc, ayant conscience de son habileté à manipuler aisément les autres.

À l'acte III, scène 5, Potiron et Janne le considèrent d'ailleurs comme le digne héritier de Pathelin en utilisant des expressions en lien avec cette pièce : « Mais mon Dieu ! comme ce perclus, / Ce vieux resveur, ce mitouin, / A contrefait le patelin »[2281] et « Il l'a si bien mitouinée / Et si bien empatelinée / Qu'il a fait ce qu'il a voulu »[2282]. La farce de *Maître*

[2276] *Ibid.*, p. 99, v. 1279-1290.
[2277] *Ibid.*, p. 117, v. 1630-1633.
[2278] *Ibid.*, p. 99, v. 1287.
[2279] *Ibid.*, p. 100, v. 1296 : « Est-ce bien dit ? que vous en semble ? ».
[2280] *Ibid.*, p. 101, v. 1323-1330 : « N'ay-je pas mis ma beste à l'amble ? / Doucement et sans la forcer ? / Il faut seulement amorcer / Un peu ceste beste farouche / D'un petit mors dedans la bouche, / Pour la tourner à toutes mains. / Je vais achever mes dessains ; / J'en auray, ou faudray à traire ».
[2281] *Ibid.*, p. 102, v. 1341-1343.
[2282] *Ibid.*, p. 102-103, v. 1344-1346.

Pathelin a laissé en effet un souvenir marquant avec le personnage éponyme, devenu le parangon de la ruse[2283]. Les serviteurs dans *La Reconnue* cherchent donc à montrer leur fascination pour la grande habileté du vieil homme. Par rapport à la farce du *Galant qui a fait le coup*, Monsieur l'Advocat apparaît comme plus manipulateur et fourbe, même s'il ne parvient pas à ses fins. Le personnage du mari dans la farce invente lui aussi un stratagème mais il peut davantage compter sur la naïveté de sa femme. N'oublions pas que celle-ci croit en effet à une situation peu vraisemblable. Dans la comédie de Belleau, ce type de personnage doit se montrer plus rusé puisque son épouse a des doutes. Si tout se passait comme prévu dans la farce où la ruse masculine était triomphante, la comédie humaniste met en échec le mari infidèle, même si son plan paraissait infaillible. La victoire de celui-ci aurait en effet été une preuve de cynisme. Finalement, son échec met en exergue le caractère comique de la pièce : l'ensemble des personnages et le spectateur ne peuvent que rire à l'unisson de ce type de personnage qui reste un amoureux ridicule jusqu'à la fin de la pièce.

[2283] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maître Pathelin*, p. 187-338.

3. La religion comme alliée de la ruse

3.1. Les religieux amoureux et ingénieux

Il n'est pas étonnant que la ruse soit mêlée à la religion dans les textes médiévaux. Les auteurs se plaisent en effet à mettre en scène des religieux, ce qui permet notamment de formuler les critiques à leur encontre. Mettre en avant les travers d'un personnage est l'un des ressorts des pièces comiques. Chez les perotagonistes qui exercent une fonction religieuse, de nombreux défauts sont mis en exergue, comme la cupidité ou la paillardise[2284]. Ces défauts forment ainsi le portrait typique de l'homme d'Église, contrairement à la religieuse[2285]. Il est aisé ainsi de le retrouver dans le domaine de la ruse. Cependant, celui-ci ne défend pas des valeurs religieuses car il se montre rusé dans son propre intérêt, notamment pour la quête des plaisirs. Le religieux espère bien souvent obtenir les faveurs d'une ou de plusieurs femmes qui l'attirent. Il peut donc tromper celle dont il est épris, mais sa principale victime reste le mari. Ce dernier est en effet la cible idéale de la fourberie du religieux. Comme le rappelle Huguette Legros, ce type de situation se retrouve aisément dans les pièces farcesques : « Dans un certain nombre d'autres farces le prêtre dupe le mari (…) »[2286]. L'affrontement entre ces deux types de personnages survient également dans les fabliaux, dont la farce s'est largement inspirée. Ici, la question est de savoir lequel des deux parviendra à duper l'autre et, de ce fait, obtiendra les faveurs du personnage féminin.

Même si le religieux est bien souvent le vainqueur, nous verrons plus loin dans cette partie que la situation peut se retourner contre lui. Il est intéressant également d'étudier comment ce personnage parvient à faire preuve de fourberie grâce à la parole. Pouvant mentir pour obtenir ce qu'il veut, il est également capable de mettre en place des stratagèmes. Bien évidemment, la naïveté d'autrui est nécessaire pour que la ruse soit réussie. Nous verrons ainsi comment le religieux profite des faiblesses des autres personnages dans les fabliaux et les farces en sélectionnant des textes significatifs. Au sein de notre corpus, nous analyserons uniquement

[2284] Pour plus de clarté, nous avons préféré traiter ces différents défauts dans les parties en lien avec ces thèmes. Cf. *supra*, p. 78-100 ; *infra*, p. 555-564. Les propos de Dominique Boutet sont, à cet égard, intéressants. Cf. D. BOUTET, *Les fabliaux*, p. 98 : « La lubricité accompagne le prêtre comme la bêtise le vilain et la voracité la femme ; le clerc est toujours astucieux et disposé à jouer des tours. Ce sont là en quelque sorte les traits fondamentaux qui guident souvent le choix des protagonistes. La satire peut se surajouter, elle n'est pas un ingrédient systématique ».

[2285] Dans la partie I, nous avons tout de même analysé la farce de *L'Abbesse et Sœur Fessue* où des femmes religieuses mènent une vie licencieuse. Cf. *supra*, p. 90-91.

[2286] H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 68.

L'Eugène de Jodelle dont le personnage éponyme cumule à lui seul l'ensemble des défauts attribués aux hommes d'Église au Moyen Âge.

Dans le fabliau intitulé *Aloul*, la confrontation entre la ruse d'un prêtre et la naïveté d'une femme est mise en œuvre dès le début[2287]. Ici, le personnage féminin rencontre un prêtre qui lui propose de passer un moment ensemble à l'abri des regards, prétextant qu'il doit lui montrer une herbe particulière. Ne décelant aucune mauvaise intention de la part du religieux, la femme accepte sa proposition. Pourtant, le narrateur indique que le prêtre est épris de la dame :

> Et li prestres entra leenz
> Et voit la dame au cors bien fet.
> Et bien sachiez que mout li plest,
> Quar volentiers fiert de la crupe :
> Ainz i metroit toute sa jupe
> Que il n'en face son talent.[2288]

Dans cette indication narrative, le substantif « talent », se rapportant explicitement au désir, montre l'ardeur du prêtre et donc sa volonté de réussir son projet[2289]. En effet, dès qu'il se retrouve seul avec la dame, il lui impose son désir sexuel[2290]. Celle-ci s'offusque au début mais accepte finalement qu'il devienne son amant. L'homme d'Église obtient donc ce qu'il désire en ayant tendu un piège à son interlocutrice. La naïveté du personnage féminin est donc rapidement mise en avant. Même si la demande du prêtre semblait suspecte, on comprend aisément la crédulité de la dame face aux paroles d'un homme de foi.

Deux autres fabliaux mettent en exergue une ruse menée avec plus d'habileté de la part d'un religieux. Dans *Le Prestre qui abevete*, le triangle amoureux typique permet de déclencher l'intrigue principale[2291]. Le prêtre, qui est l'amant, observe par le trou de la serrure un couple en train de prendre le repas[2292]. Tout en restant derrière la porte, il demande alors aux deux personnes ce qu'elles font. L'homme, nommé « vilain », explique qu'il est en train de manger avec sa femme. Le prêtre commence alors à faire preuve de fourberie en répondant au vilain qu'il lui ment sans vergogne. Il explique qu'il aperçoit le couple en plein ébats amoureux : « Mengiés ? Faites ? Vous i mentés : / Il m'est avis que vous foutés ! »[2293]. Le vilain est surpris

---

[2287] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *Aloul*, p. 20-44.
[2288] *Ibid.*, p. 21, v. 60-65.
[2289] Cf. F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 7, p. 632 : « talent : désir, envie ».
[2290] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *Aloul*, p. 22, v. 88-99.
[2291] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 8, *Le Prestre qui abevete*, p. 307-309.
[2292] *Ibid.*, p. 307, v. 20-27 : « Et li prestres plus n'i atent, / Ains vint a l'uis et si esgarda ; / Par un pertruis garde, et si voit / Que li vilains menguë et boit, / Et sa femme delés lui sist ».
[2293] *Ibid.*, p. 308, v. 37-38.

car il ne comprend pas comment l'homme d'Église peut les voir de la sorte. Ce dernier lui propose alors d'échanger leur place afin de vérifier le fait :

> Je n'en dout rien :
> Vous foutés, car je le voi bien !
> Bien me volés ore avuler !
> O moi venés cha fors ester,
> Et je m'en irai la seoir :
> Lors porrés bien apercevoir
> Se j'ai voir dit u j'ai menti.[2294]

La ruse du religieux est ici mise en avant : lorsque le vilain regarde à son tour par le trou de la serrure, il assiste aux ébats amoureux du prêtre et de sa femme. Pourtant, celui-ci rétorque que le vilain a tort car ils sont en train de prendre le repas. Le mari finit ainsi par croire que la vue est troublée lorsque l'on regarde par le trou de serrure de la porte : « Et li vilains abeuwetoit / A l'huis et vit tout en apert / Le cul sa femme descouvert, / Et le provoire par dessure »[2295]. Le prêtre a réussi à prendre du plaisir avec son amante et ce, sous les yeux ébahis du vilain. Même si la naïveté de ce dernier est nécessaire pour le succès de la ruse, le stratagème révèle tout de même la finesse du prêtre, à la fois par ses paroles mensongères, et par toute la mise en scène qu'il met en place, tel un dramaturge.

La même habileté peut être relevée dans *Le Prestre et la Dame*[2296]. Ce fabliau met également en valeur la ruse d'un prêtre pour prendre du plaisir avec son amante, une bourgeoise. Si dans *Le Prestre qui abevete*, l'homme d'Église s'introduisait dans la sphère privée du couple en la présence du mari, la situation est différente dans *Le Prestre et la Dame*. En effet, il préfère profiter de l'absence du mari pour se glisser dans le lit de la dame. Celui-ci rentrant plus tôt, il faut cacher l'amant dans une corbeille[2297]. Un deuxième retournement de situation contrarie le plan des amants puisque la corbeille tombe, découvrant ainsi le prêtre. Ce dernier fait alors semblant d'être venu chez le couple pour rendre cet objet. Le premier mensonge fonctionne et la dame invite son amant en tant que convive pour prendre le repas avec son mari. Elle décide tout de même de lui servir plus de vin qu'aux autres, le rendant ainsi rapidement ivre[2298]. Le prêtre ne supporte pas de ne pas avoir eu le temps nécessaire pour prendre du plaisir avec son amante et il espère tirer à son avantage l'état d'ébriété du bourgeois. Il lui lance alors un pari : soulever trois personnes en même temps[2299]. Le mari accepte et les quatre personnages de ce fabliau prennent alors une étrange position : le prêtre se met à terre, son amante se tient au-

[2294] *Ibid.*, p. 308, v. 41-47.
[2295] *Ibid.*, p. 308, v. 62-65.
[2296] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 8, *Le Prestre et la Dame*, p. 263-267.
[2297] *Ibid.*, p. 264.
[2298] *Ibid.*, p. 265, v. 98-105.
[2299] *Ibid.*, p. 266, v. 113-114 : « Lors dist li prestres, ce me sanble, / Que trois genz leveroit ensanble ».

dessus de lui, puis vient la servante, et enfin, le bourgeois au sommet. La proximité du religieux et de la dame leur permet à tous les deux d'avoir une relation sexuelle, sans que le mari ne s'en rende compte[2300]. Pour justifier les différents bruits qui en émanent, le parieur lubrique fait croire qu'il réalise tous les efforts possibles pour les soulever :

> Levez sus, que ge ne porroie
> Ces trois lever por riens que j'oie :
> Porquant s'en ai tel paine eüe
> Que tote la coille m'en sue
> De l'angoisse et de l'efforz ![2301]

Les amants parviennent donc à leurs fins en toute impunité grâce à ce stratagème ingénieux. Le prêtre possède bien l' « engin » puisqu'il démontre son intelligence, tout en mettant en œuvre des pièges subtils.

Si les pièces farcesques s'inspirent des fabliaux, il est possible d'y retrouver ce type de personnage fourbe comme dans la farce du *Meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer*[2302]. La pièce se déroule essentiellement chez le Meunier qui, dès le début, est « couché en ung lit comme malade »[2303]. Selon sa femme, celui-ci est très maladif, ce qui n'a pas fait son bonheur : « Estre vous doybs malicieuse, / A tout le moins ceste journée ; / Car vie trop maulgracieuse / M'avez en tous temps demenée »[2304]. S'ensuivent ainsi des plaintes au sujet de son insatisfaction sexuelle[2305]. Le mari émet à son tour des plaintes sur les différents déplacements de sa femme :

> Vous allez
> Puis chetz Gaultier, puis chetz Martin ;
> L'un gauldissez, l'autre gallez,
> Aultant de soir que de matin.
> Pencez que, dans mon advertin,
> Les quinzes joyes n'en ay mye.[2306]

Il est plaisant ici de relever l'allusion aux *Quinze Joies de Mariage* qui mettent en avant tous les travers du couple marié. Au sein de cette farce, la femme fait même semblant de battre son mari. Dans ce type de situation, un amant est présent pour satisfaire les désirs du personnage féminin. Il s'agit ici d'un curé qui semble avoir l'habitude de prendre du plaisir avec la Meunière et qui se rend chez elle. L'occasion est parfaite pour lui puisque l'état du mari se dégrade. Il désire alors se livrer à une « confession / Pour mourir catholiquement »[2307]. Les deux

[2300] *Ibid.*, p. 266, v. 125-136.
[2301] *Ibid.*, p. 267, v. 150-154.
[2302] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Meunier de qui le diable emporte l'âme en enfer*, p. 193-243.
[2303] *Ibid.*, p. 193.
[2304] *Ibid.*, p. 196, v. 28-31.
[2305] *Ibid.*, p. 197, v. 34-35 : « Je suis bien la malle assenée, / Car nuyt ne jour rien ne me faictes ».
[2306] *Ibid.*, p. 198-199, v. 40-45.
[2307] *Ibid.*, p. 202, v. 76-77.

amants se réjouissent de cette nouvelle : « Curé, nous vivrons gayement, / S'il peult estre en terre perché »[2308]. Ils ne peuvent pas s'empêcher de se donner des marques d'amour en s'embrassant, alors que le Meunier se trouve juste à côté. Étant témoin de ce spectacle, ce dernier s'offusque : « Orde vielle, putain, truande, / En faictes-vous ainsi ! Non mye, / Vecy pour moy trop grant esclandre ! / Par le sainct Sang ! … »[2309]. Les deux amants tentent alors de dissimuler leur relation et de duper le mari. Le curé doit en effet se faire passer pour l'un de leurs cousins :

> Pour mieulx à noz fins parvenir,
> Bonne myne vous fault tenir,
> Quant serez devant mon villain ;
> Et veillez tousjours maintenir
> Qu'estes son grant cousin germain.[2310]

Même si c'est le personnage féminin qui trouve le subterfuge, c'est bien le religieux qui devient le maître de la situation. Celui-ci se déguise même en villageois afin de jouer son rôle comme il se doit[2311]. En revanche, le mari n'est pas dupe lorsque sa femme lui annonce que son cousin vient à sa rencontre : « Sainct Jehan ! s'il est de mon lignaige, / C'est du cartier devers le cu ! / Je sçay bien que je suis coquu. / Mais quoy ! Dieu me doint pascience ! »[2312]. Au fil du dialogue, il se prend pourtant au jeu puisque le curé invente toute une famille qu'il pourrait avoir en commun avec le Meunier[2313]. Ce dernier a de plus en plus confiance en son prétendu cousin et commence à se confier à lui. Il lui avoue en effet que leur curé est amoureux de sa femme et qu'il sait qu'ils ont une liaison ensemble :

> Or bien donc, vous sçavez commant
> Ces prestres sont adventureux !
> Et nostre curé mesmement
> Est fort de ma femme amoureux.
> De quoy j'ay le cueur douloureux
> Et remply de proplexité ;
> Car coquu je suis, maleureux !
> Bien le sçay.[2314]

Le curé déguisé promet alors de garder ce terrible secret, ce qui crée un véritable comique de situation. À la fin de la pièce, l'homme d'Église revêt ses propres habits afin de redevenir un curé et de confesser le mari. La farce se termine ensuite dans la scatologie et la ruse du curé

[2308] *Ibid.*, p. 206, v. 120-121.
[2309] *Ibid.*, p. 210, v. 146-149.
[2310] *Ibid.*, p. 215, v. 189-193.
[2311] *Ibid.*, p. 216.
[2312] *Ibid.*, p. 214-215, v. 180-183.
[2313] *Ibid.*, p. 221, v. 255-262 : « Pour sçavoir qui se recommande / A vous, mon cousin, je vous jure / Ma foy, dea ! poinct ne me parjure, / Que c'est Bietris vostre cousine, / Ma femme Jehenne Turelure, / Et Melot sa bonne voisine, / Qui ont pris du chemin saisine, / Pour vous venir reconforter ».
[2314] *Ibid.*, p. 225, v. 297-304.

n'est finalement pas découverte. Voilà qui illustre à nouveau l'habileté d'un homme de foi à user du langage et de stratagèmes.

Rappelons que le cousinage constitue également un prétexte afin de cacher un amant et de justifier sa présence auprès d'une femme mariée. Dans la farce du *Poulier*, lorsque l'Amoureux est découvert par le mari, la Voisine le fait passer pour son cousin : « Et ! mon voisin, / Helas ! et c'est vostre cousin, / Bien prochain de vostre lygnage »[2315]. Le mari connaît pourtant ce stratagème :

> Et ! vertu bieu, quel cousinage ?
> C'est donc lignage de cul.
> Cousin, me faictes-vous coqu ?
> A ! je vous feray fauverete.
> Et ! vertu bieu, langue safrete,
> Mais quoy ! vous le venés deffendre !
> Et ! vous avés le cul trop tendre,
> De par tous les grandz deables, voyre ![2316]

Les mêmes soupçons se trouvent dans la *Farce de Pernet qui va au vin*[2317]. La femme du personnage éponyme a recours en effet au même subterfuge en faisant passer son amant pour le cousin germain de son mari. Pourtant, ce dernier a cerné la duperie de sa femme : « Ventre sainct gris ! quel gaudisseur ! / Et quel embrocheur de cousine ! »[2318]. Il ajoute même que ce lien familial, auparavant méconnu, ne cesse désormais d'être présent : « Cousin, dea, que de plait. / Vous me dressez lignaige / En peu de temps »[2319]. Lorsque son prétendu cousin s'adresse à lui, Pernet semble se prêter au jeu :

> Le Cousin
> Cousin, m'avez vous mescognu ?
>
> Pernet
> Mescongneu ? ma foy, nennin,
> Combien que (je) ne vous vis jamais.
> Mais toutesfois, je vous congnois.[2320]

Lorsque l'amant demande au mari s'il peut embrasser sa femme, les doutes de celui-ci sont confirmés. Pourtant, il ne s'oppose pas aux rapprochements physiques entre les deux amants. Pernet endosse sûrement le rôle du mari cocu, mais qui se contente de sa situation. Au fil de la

---

[2315] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 11, *Le Poulier*, p. 230, v. 306-308. Dans son ouvrage, Jean Emelina rappelait le rôle important que la voisine pouvait jouer dans le théâtre comique. Cf. J. EMELINA, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, p. 34 : « Sur une scène qui représentait volontiers un jardin ou une rue entre deux maisons, le voisin (ou la voisine) était un personnage à la fois commode et naturel pour le déroulement de l'intrigue. N'est-il pas toujours au courant des affaires d'autrui ? N'est-il pas celui avec qui l'on discute interminablement au seuil des portes ? Dans les farces médiévales, voisins et commères tenaient des rôles de confidents et, à l'occasion, de complices rusés ».
[2316] *Ibid.*, p. 230, v. 309-316.
[2317] *Ancien théâtre françois*, t. 1, *Farce de Pernet qui va au vin*, p. 195-211.
[2318] *Ibid.*, p. 198.
[2319] *Ibid.*, p. 198.
[2320] *Ibid.*, p. 203.

pièce, même s'il fait parfois preuve de naïveté, il n'est pas totalement dupe non plus. Le faux cousinage est donc largement utilisé dans les farces, même si le prétendu cousin n'est pas toujours un religieux.

Ce thème se retrouve aussi dans les *Œuvres* de Guillaume Coquillart[2321]. Les *Droitz nouveaulx*, met en scène une « bourgoise de basse lignie »[2322] coquette, riche et demandant l'aide d'une courtière en amour. L'auteur précise également que de nombreux « cousins ou nepveux » sont souvent présents chez elle[2323]. Le faux cousinage est donc dénoncé comme un moyen de duper le mari et de dissimuler la réelle identité de l'amant. Le même phénomène est d'ailleurs mis en avant dans les *XV Joies de Mariage*[2324]. Le début de la *Seconde Joye* présente une dame très coquette qui aime se montrer en public. Cette attitude déplaît à son mari et elle doit donc trouver différents subterfuges pour continuer à mener cette vie. Il est alors dit qu'elle est souvent accompagnée de membres de sa famille, dont son cousin :

> Et aucunesfois il ne plest pas au mary et, pour ce, emprent avecques sa cousine, sa commere et son cousin, qui a l'aventure ne lui est rien, mais elle a acoustumé ainxin dire, et, pour cause, et sa mere mesmes, qui soit aucuneffois des besoignes, a dit au pouvre home qu'il est cousin, pour lui esclarcir le cuer s'il l'avoit chargié qu'il la vendroit querre.[2325]

Le narrateur rappelle que de nombreux amants utilisaient le lien de cousinage pour cacher leur adultère. Au sein des *XV Joies de Mariage*, ce motif apparaît à deux reprises et il est présenté dans le même contexte[2326]. Le narrateur intervient pourtant à chaque fois pour révéler la vérité sur cette pratique courante au Moyen Âge.

L'Eugène de Jodelle reprend aussi ce topos[2327]. En effet, comme dans les farces, l'homme d'Église de la comédie humaniste se fait passer pour le cousin d'Alix, qui est en réalité son amante. À ce sujet, Harold Walter Lawton établit un lien entre la pièce de Jodelle et *Phormion* de Térence[2328]. Dans la comédie antique, une attestation de parenté oblige Antiphon

---

[2321] Guillaume COQUILLART, *Œuvres*, *Les Droitz nouveaulx*, p. 127-244.
[2322] *Ibid.*, p. 168, v. 784.
[2323] *Ibid.*, p. 168, v. 796.
[2324] *Les Quinze joies de Mariage*, éd. J. RYCHNER, Genève, Droz, 1999 (*Textes littéraires français,* 100), p. 66-71.
[2325] *Ibid.*, p. 14, l. 5-12.
[2326] Cf. *La Quinte Joye* : *ibid.*, p. 34, l. 43-54 : « Si est ainxin que la bonne dame, qui voit et regarde son mary, qui a delessé l'esbat et toute joie et pense a acquerre chevance ou terre, et a l'aventure n'a gueres grant chevance et pour ce il est chiche a la mise, qui n'est pas plaisant a la dame, pour ce que elle vieult souvent avoir nouveautez selon le temps, tant en robes, saintures que aultres choses, ainxin que elle voit en bonnes compaignies ou elle va souvent, aux dances et aux festes, avecques ses cousines et ses commeres et avecques son cousin, qui a l'aventure ne lui est rien ». Cf. également *La Huictiesme Joye* : *ibid.*, p. 67, l. 47-52 : « Par Dieu, ma commere, dit l'autre, nous irons toutes et ferons bonne chiere et y vendra ma commere telle et mon cousin tel », qui a l'aventure ne lui est rien, mais c'est la maniere de dire et ont entreprins d'aller en voiage pour ce qu'ilz ne pouent pas bien faire a leur guise en leurs mesons ».
[2327] Rappelons également que ce motif est mentionné par l'entremetteuse Claude dans la comédie de Grévin. Cf. *Esbahis*, p. 142, v. 1105-1109 : « Il n'y a bourgeoise en la ville / Qui n'ait l'invention subtile, / Dessous l'ombre d'un cousinage, / De faire aussi bien son mesnage / Qu'avecques une maquerelle ».
[2328] Cf. H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e siècle*, t. 2, p. 80-81.

à épouser la pauvre jeune fille qu'il aime, comme la prétendue parenté entre Eugène et Alix qui justifie leur relation. Cependant, le lien entre les deux pièces est faible et l'héritage farcesque est plus évident : Jodelle va en effet beaucoup plus loin en mettant en œuvre un religieux amoureux des plaisirs de la chair. Le subterfuge est d'ailleurs évoqué dès la scène d'exposition : « J'ay feint que c'estoit ma cousine »[2329]. Ce prétendu lien de parenté permet à l'abbé Eugène de justifier sa présence constante au domicile du couple sans éveiller le moindre soupçon de la part du voisinage. Le cousinage ne constitue pas le seul stratagème utilisé par le personnage éponyme. Celui-ci a même arrangé le mariage d'Alix avec Guillaume :

> Et pour estre bon guerdonneur
> Luy voulant couvrir son honneur,
> Comme tu es bien adverti,
> Luy ay trouvé le bon parti
> De Guillaume le bon lourdaut,
> Qui est tout tel qui nous le faut,
> Et les ay mariez ensemble.[2330]

L'abbé Eugène s'est donc montré ingénieux, afin de cacher au mieux la relation qu'il entretient avec une femme mariée. Dans cette réplique apparaît le procédé farcesque du mari benêt. Il s'agit du prétendant idéal pour mener à bien son plan. Le substantif « guerdonneur » indique également que le religieux a sûrement offert une belle somme d'argent pour convaincre Guillaume d'épouser Alix. Messire Jean souligne d'ailleurs la réussite de cette tromperie qui, selon lui, est le meilleur subterfuge possible :

> Si fussiez allé chacun jour
> Ce pendant qu'Alix estoit fille,
> Planter en son jardin la quille,
> À l'envi chacun eust crié :
> Mais depuis qu'on est mari,
> Si cent fois le jour on s'y rend,
> Le mary est tousjours garend :
> On n'en murmure point ainsi.[2331]

Ainsi le mariage arrangé et le cousinage assurent la discrétion de l'adultère. Pour les personnages, il ne paraît pas étonnant que le protecteur du couple se rende si souvent chez eux. Ces paroles étant prononcées par un chapelain, nous pouvons déduire que ces deux moyens devaient être fréquemment utilisés pour permettre aux religieux d'avoir des relations intimes avec des femmes. Bien évidemment, le succès de l'entreprise dépend de la naïveté du mari.

[2329] *Eugène*, p. 44, v. 255.
[2330] *Ibid.*, p. 43, v. 247-253.
[2331] *Ibid.*, p. 45, v. 272-279.

Mais comme l'abbé et Messire Jean le soulignent, ce n'est pas un problème dans ce cas puisque Guillaume est très crédule[2332].

Eugène doit également faire preuve de ruse pour aider les différents personnages de la pièce. L'acte IV est en effet constitué de nombreuses péripéties qui nouent l'intrigue. L'abbé doit par exemple faire face à la colère de Florimond, ancien amant d'Alix, qui vient de découvrir la vérité à son sujet et espère reprendre tous ses biens au couple. Mais il doit également aider Guillaume, obligé de répondre de ses créances à Matthieu. L'ultime acte s'ouvre alors sur les solutions que le personnage éponyme a réussi à trouver[2333]. Afin d'apaiser le courroux du gentilhomme, il espère lui proposer sa sœur, Hélène, dont il avait été auparavant épris[2334]. Florimond oubliera donc la traîtrise d'Alix et l'abbé sauvera sa maîtresse de ses tourments. Cette idée peut paraître choquante puisqu'il veut promettre une nuit avec Hélène à Florimond, espérant le contenter :

> Parquoy je veux prier ma sœur,
> Que sans offense de l'honneur,
> Elle le reçoive en sa grace,
> Et jouissant elle le face.
> Son honneur ne sera foulé
> Quand l'affaire sera celé
> Entre quatre ou cinq seulement,
> Et quand son honneur mesmement
> Pourroit recevoir quelque tache,
> Ne faut il pas qu'elle m'arrache
> De ce naufrage auquel je suis,
> Et qu'elle mesme ses ennuis
> Elle tourne en double plaisir ?[2335]

Ici, l'abbé Eugène compte sur l'amour fraternel de sa sœur, afin que celle-ci mette de côté son honneur et accepte sa proposition. Selon lui, si Hélène tient tant à lui, elle sera capable de retrouver le gentilhomme pour le sauver de ce mauvais pas. L'homme d'Église utilise ainsi le chantage affectif pour parvenir à ses fins et a recours à l' « engin » à des fins personnelles[2336]. De plus, même s'il ne possède pas assez d'argent pour régler les dettes de Guillaume[2337], il est ravi d'avoir trouvé une solution alternative. Il explique en effet qu'il espère vendre une « cure »

[2332] Guillaume est en effet le digne héritier des maris cocus et contents que l'on retrouvait surtout dans les farces. Ce type de personnage fait l'objet d'une étude approfondie dans notre partie sur la naïveté. Cf. *supra*, p. 246-257.
[2333] Son exaltation est visible à l'acte V, scène 1 où l'abbé Eugène se réjouit d'avoir des idées ingénieuses. Cf. *ibid.*, p. 105, v. 1554-1555 : « O fortune à double visage, / Prospere à ce que j'ay pensé ! ».
[2334] *Ibid.*, p. 107, v. 1583-1602.
[2335] *Ibid.*, p. 107-108, v. 1603-1615.
[2336] Dans son édition critique de la pièce, Enéa Balmas rappelle que l'abbé Eugène est plus cynique que les religieux des farces. Cf. Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. BALMAS, p. 14-15 : « Sans doute Jodelle pouvait-il trouver, dans les farces, de quoi s'autoriser pour ses hardiesses ; mais chez les farceurs, si la satire des ecclésiastiques est plus directe, plus brutale peut-être, elle reste somme toute moins "filtrée", moins méchante ; et il est difficile, notamment, d'y retrouver un exemple d'un ecclésiastique qui prostitue sa sœur pour assouvir sa passion coupable ».
[2337] *Eugène*, p. 108, v. 1626 : « Si n'ay-je pourtant croix ny pile ».

à Matthieu puisque cette pratique est courante[2338]. Les offices religieux servent donc de monnaie d'échange. Il est difficile de qualifier l'abbé Eugène de vertueux avec tous ces blasphèmes. À l'acte V, scène 2, celui-ci tente de convaincre sa sœur en essayant de lui démontrer qu'il ne s'agira pas réellement d'un déshonneur :

> Vostre honneur n'en sera point pire.
> Ceci revelé ne sera :
> Et au pis quand on le sçaura,
> Laissez le vulgaire estimer.
> Est-ce deshonneur que d'aimer ?[2339]

Nous pouvons penser ici aussi aux *Contens* où Françoise adoptait la même stratégie avec Geneviefve. Elle défendait en effet l'idée que recevoir son prétendant n'allait pas à l'encontre de valeurs religieuses. Comme Françoise, l'abbé Eugène influence les autres personnages sur leurs choix et leurs actions.

De plus, c'est à la scène suivante qu'il tente de résoudre les problèmes financiers de Guillaume. Comme convenu, il propose à Matthieu de racheter les dettes de son ami en lui vendant une petite cure pour ses fils à un prix intéressant[2340]. Ses deux entreprises sont un succès puisque Florimond et Hélène vont se marier, tandis que le créancier accepte l'arrangement proposé. L'abbé Eugène est donc celui qui tire les ficelles dans l'ensemble de la pièce en obtenant tout ce qu'il voulait. Ces différentes victoires le poussent d'ailleurs à ne plus mentir à Guillaume. Il fait en effet preuve d'honnêteté en lui révélant ses sentiments pour Alix et il espère ne pas avoir de refus de sa part[2341]. Si, tout au long de la comédie, le comportement fourbe du personnage éponyme rappelait celui des religieux des pièces médiévales, une évolution est ici remarquable. En faisant tomber son masque, l'abbé Eugène ne désire plus utiliser de subterfuges et préfère assumer sa relation avec une femme mariée. Même si la comédie de Jodelle connaît un dénouement heureux puisque tous les personnages obtiennent ce qu'ils désirent, la portée de la pièce reste immorale. La comédie se termine en effet avec la mise en avant de l'adultère et, notamment, de la réjouissance des différents personnages à ce sujet[2342]. Rappelons que la scène d'exposition, relativement longue, révélait déjà une image peu flatteuse des religieux[2343]. On ne peut ainsi que rire des différentes manigances de tout ce personnel religieux qui prône davantage l'hédonisme que des valeurs sacrées.

[2338] *Ibid.*, p. 109, v. 1630-1631 : « Une Cure en fera raison, / On trouvera bien acheptant ».
[2339] *Ibid.*, p. 111-112, v. 1692-1696.
[2340] *Eugène*, p. 115-116.
[2341] *Ibid.*, p. 117, v.1798-1803 : « Il faut maintenant qu'entre nous / Tout mon penser je te decele : / J'aime ta femme, et avec elle / Je me couche le plus souvent. / Or je veux que d'oresnavant / J'y puisse sans souci coucher ».
[2342] *Ibid.*, p. 121-124.
[2343] Cf. *ibid.*, p. 35-49.

3.2. Faire parler Dieu

Si les personnages qui exercent une fonction religieuse se plaisent à utiliser les valeurs sacrées pour servir leurs propres intérêts, ils ne sont pas les seuls. Afin de tromper autrui, les plus fourbes ont recours également à la religion pour parvenir à leurs fins ou pour ridiculiser autrui. Dans les œuvres médiévales, la ruse, associée à la religion, est toujours une source de comique. On rit en effet des dupes qui croient aux paroles ou aux mises en scène des plus rusés. Ces derniers comptent sur la naïveté de leurs victimes et sur leurs croyances religieuses pour leur faire croire des faits extraordinaires. De la simple plaisanterie à la manipulation, le côté retors des personnages fourbes offre un panel de situations variées. Dans *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Charles Mazouer explique ce phénomène :

> Au-delà même de la morale quotidienne, la farce met en cause des aspects centraux des croyances et pratiques chrétiennes par le moyen de la parodie. Elle ne se contente pas de mettre en scène des pécheurs (qui ne s'en soucient pas) et des mauvais chrétiens ; elle invente des situations comiques qui moquent et défigurent le christianisme.[2344]

Ces « situations comiques » peuvent ainsi être de différentes sortes, et ce notamment dans les farces.

Il est tout d'abord possible d'observer la ruse de personnages qui se font passer pour des divinités afin de ridiculiser autrui. C'est notamment le cas dans la farce des *Trois Gallans et Phlipot*[2345]. Trois amis se rient en effet de Phlipot qu'ils considèrent comme un « sotart »[2346]. Ce dernier ne cesse de répondre à leurs questions par « rien » ou « je ne say ». Ainsi, les trois Galants se moquent de son ignorance et de sa bêtise. Ils espèrent connaître les intentions du jeune homme. Celui-ci finit par dire qu'il aimerait bien être un « sergent »[2347], puis être « le roy »[2348]. Le Premier Galant lui conseille alors de se rendre à l'église et de prier Dieu, afin que celui-ci lui permette de réaliser ses rêves, ce que Phlipot accepte. La farce se poursuit alors à l'église où le jeune homme commence à prier, tandis que le Premier Galant se fait passer pour Dieu. André Tissier indique en notes : « il est caché aux regards de Phlipot, peut-être par une sorte de pilier ou d'autel, mais le public le voit de temps en temps »[2349]. Les spectateurs sont donc complices du personnage rusé. Ce dernier prononce même des paroles rassurantes à Phlipot en lui promettant qu'il exercera le métier qui lui convient[2350]. Le jeune homme croit en

[2344] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 348.
[2345] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Trois Gallans et Phlipot*, p. 307-361.
[2346] *Ibid.*, p. 307, v. 1.
[2347] *Ibid.*, p. 310, v. 28.
[2348] *Ibid.*, p. 311, v. 34.
[2349] *Ibid.*, p. 313.
[2350] *Ibid.*, p. 314, v. 68-79.

cette mise en scène et ne se doute nullement qu'il s'agit d'un piège. Les trois amis désirent en effet se jouer de la naïveté de Phlipot :

> Quant en quelque lieu il sera,
> Tout par tout il regardera
> Quel metier luy sera le myeulx.
> Or, ne sera-il envyeulx,
> De ceste heure, que de repos.[2351]

S'ensuit alors une véritable course poursuite où Phlipot devra notamment voir les difficultés du métier de cordonnier, mais aussi celui de sergent. À chaque fois, il pense que Dieu le protège et le conduit vers ces professions ; mais il finit par renoncer à la fin de la pièce[2352]. Pourtant, il ne remet jamais en doute le fait que ce soit Dieu qui s'est adressé à lui. La ruse des Trois Galants est donc un succès.

Ce même thème se retrouve également dans la farce de *George le Veau*[2353]. Les mêmes reproches sont en effet formulés à l'encontre du personnage éponyme : sa femme le nomme même « badault sans nulle science »[2354]. Il est donc à nouveau question d'un personnage ignorant dont on va se jouer. George le Veau rencontre des difficultés à donner son identité de manière complète. Il se rend alors à l'église, où il a été baptisé, afin d'obtenir plus d'informations à son sujet. Le curé lui conseille finalement de prier Dieu pour qu'il lui vienne en aide, tandis que celui-ci tentera de convaincre sa femme de se montrer plus douce avec son mari. George se tient près de l'autel et le curé en profite pour donner des conseils à son clerc. Il lui demande en effet de se placer « par derriere »[2355] et de parler en se faisant passer pour Dieu. Celui-ci devra notamment l'exhorter à obéir à sa femme s'il ne veut pas être damné. Pendant ce temps, le curé en profitera pour rejoindre la femme de George, qui n'est autre que son amante. Le subterfuge se réalise alors et le mari se montre très naïf : dès qu'il entend quelqu'un parler, il pense qu'il s'agit de Dieu. Une didascalie indique d'ailleurs que le clerc se fait passer pour Dieu[2356]. George le Veau décide alors de mettre en pratique les paroles qu'il prend pour divines : « Et vrayement je suis revenu / Pour faire ainsi que Dieu m'a dit »[2357]. Les deux amants peuvent désormais lui faire croire tout ce qu'ils veulent. Usurper l'identité de Dieu aide le curé et la femme à prendre du bon temps ensemble, tout en ridiculisant un mari trop naïf.

[2351] *Ibid.*, p. 319, v. 122-126.
[2352] *Ibid.*, p. 360, v. 521-522 : « A ! benoist Dieu, que je suys las / D'avoir enduré tant de coups ! ».
[2353] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 11, *George le Veau*, p. 77-113.
[2354] *Ibid.*, p. 78, v. 19.
[2355] *Ibid.*, p. 87, v. 116.
[2356] *Ibid.*, p. 103.
[2357] *Ibid.*, p. 106, v. 327-328.

On remarque une situation analogue dans la farce des *Deux Savetiers*[2358]. Comme le titre l'indique, il est question de deux savetiers, dont l'un est riche et l'autre pauvre. Ce dernier, malgré son état, ne cesse de chanter, ce que l'autre ne comprend pas. Le plus riche explique au plus pauvre qu'il possède des biens grâce à Dieu[2359]. Intéressé, le pauvre décide alors de se rendre à l'église et de prier pour obtenir de l'argent : « Nostre Dame, il ne tiendra mye / Au prier. Je m'en voys tout droict / Au moustier ; car se Dieu vouloit / M'en donner, je seroys reffaict »[2360]. Son interlocuteur est intéressé à son tour et désire lui jouer un bon tour. Une didascalie indique qu'il se place alors « derriere l'austel »[2361], et l'on comprend qu'il va se faire passer pour Dieu. Cette ruse se retournera contre lui puisqu'il devra jouer la comédie jusqu'au bout en donnant l'argent demandé par le pauvre savetier, ce qui le mettra en mauvaise posture. Contrairement aux autres farces, c'est finalement celui qui pensait être le dupeur qui finit par être dupé[2362].

Comme le rappelle Charles Mazouer, certains personnages farcesques ne se contentent pas de faire passer leurs paroles pour celles de Dieu en se cachant derrière l'autel : « On a remarqué, à propos des mystifications par déguisements, la curieuse récurrence du thème de la fausse confession »[2363]. Ici, il ne s'agit plus de ridiculiser un autre personnage, mais davantage de lui soutirer des informations. Tout un jeu de mise en scène est alors mis en œuvre afin de lui faire croire qu'il est sur le point de mourir et doit donc se confesser[2364]. La pénitence perd ainsi son caractère sacré pour devenir une source de comique. Charles Mazouer relève cette spécificité : « Voilà la confession transformée en jeu de théâtre »[2365]. Ce stratagème se retrouve notamment dans la farce de *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*[2366]. Le personnage éponyme ne cesse de chanter une chanson d'amour et certaines paroles font douter sa femme. Celle-ci se demande en effet si son mari n'aurait pas été infidèle auparavant. Ne parvenant pas à obtenir la vérité de sa part, elle décide de se confier à sa Voisine qui lui propose un subterfuge : feindre que le mari est souffrant pour qu'il se confesse rapidement[2367]. La Voisine se déguisera en

[2358] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Deux Savetiers*, p. 37-61.
[2359] *Ibid.*, p. 42, v. 53-54 : « Qui, mon amy ? Dieu, tout contant. / Aussi t'a-il donné tes biens ».
[2360] *Ibid.*, p. 44, v. 72-75.
[2361] *Ibid.*, p. 46.
[2362] Ce procédé est analysé à part dans cette présente partie : cf. *infra*, p. 449-466.
[2363] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 350.
[2364] Nous renvoyons à l'article de Jean-Claude Aubailly sur le motif du « faux confesseur ». Cf. J.-Cl. AUBAILLY, « Du narré au joué : le motif du faux confesseur », *Mélanges de Langue et Littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, CUERMA/Honoré Champion, Aix-en-Provence/Paris, 1979 (*Senefiance*, 7), p. 49-61.
[2365] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 350.
[2366] *Le Recueil de Florence*, *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, p. 55-71.
[2367] *Ibid.*, p. 58-59.

religieux afin d'effectuer cette confession, et découvrir ce qui se cachait derrière les paroles de la chanson.

Le plan est mis à exécution : la femme fait croire à son mari qu'il est malade et l'exhorte à se confesser. Celui-ci accepte sa proposition et la Voisine arrive, déguisée en prêtre : « Doulx Dieu, que je suis ung hydeux / Confesseur quant je me regarde ! »[2368]. Même si elle doute d'abord de son rôle à tenir[2369], la Voisine parvient à se faire passer pour un confesseur et gagne peu à peu la confiance du mari. Elle le persuade de se confesser : « Es saintz cieulx sera exaulcee / Avec(ques) les anges, croyez de voir, / Se vous faictes vostre devoir / De confesser tous voz pechez »[2370]. Toute une mise en scène participe à l'illusion : « Dictes après moy, mon amy doulx : « Sire, je me confesse a vous » »[2371]. Le mari se laisse prendre au jeu et ne remet nullement en question l'identité de son confesseur. S'ensuit un comique de situation où le mari répète tout ce que dit le faux prêtre, sans véritablement énoncer ses péchés[2372]. Finalement, il veut bien faire pénitence, mais à condition que sa femme ne soit pas là. Seul avec le prêtre, il avoue enfin son infidélité. La Voisine désire alors obtenir l'identité de son amante, qui n'est autre que sa propre fille[2373]. La fausse confession tourne au ridicule puisque la Voisine demande que le coupable demande pardon à genoux et en étant dévêtu :

> Il fault que vous [vous] desvestez
> Tout nud pour acquerir mercy
> A vostre femme que veez cy
> Et Dieu aura miséricorde
> De vous.[2374]

Néanmoins, la vengeance ne s'arrête pas là : les deux femmes, qui ont été trahies, décident d'en profiter pour le rosser. Le mari ne s'attendait pas à ce que la confession prenne une telle tournure : « Le dyable ayt part au confesseur, / Car il m'a excommunié / Et asprement discipliné / De verges ; il ne m'en dist rien »[2375]. Elles réussissent donc à tromper le mari et à obtenir ce qu'elles voulaient grâce à cette fausse confession.

Le même phénomène est d'ailleurs visible dans la farce du *Pourpoint rétréci*[2376]. Il s'agit ici de trois personnages masculins qui vont mettre en scène une fausse confession. Richard et Gaultier désirent en effet se jouer de Tierry. Ils profitent de son sommeil pour recoudre son

[2368] *Ibid.*, p. 63, v. 305-306.
[2369] *Ibid.*, p. 63, v. 309-310 : « Mais vrayment, comment doit-on dire / Quant on confesse une personne ? ».
[2370] *Ibid.*, p. 64, v. 347-350.
[2371] *Ibid.*, p. 65, v. 380-381.
[2372] *Ibid.*, p. 65-66.
[2373] *Ibid.*, p. 68, v. 469-471 : « Tresmal ! / Que bon gré en ayt sainct Gille : / Il a despucellé ma fille ! ».
[2374] *Ibid.*, p. 69, v. 542-546.
[2375] *Ibid.*, p. 71, v. 606-609.
[2376] *Le Recueil de Florence*, *Le pourpoint rétréci*, p. 607-626.

pourpoint et le rétrécir[2377]. Tierry pourra croire qu'il a grossi et qu'il est sur le point de mourir. Comme dans la farce de *Ribaud Marié*, il lui faudra alors se confesser. Les deux compères décident de rester les maîtres de la situation et Gaultier revêt les habits d'un confesseur[2378]. Finalement, de réels aveux sont obtenus, sans que Tierry connaisse la véritable identité du prêtre. Ainsi s'opère le retournement de situation que présentait déjà la farce du *Ribaud Marié* : Tierry avoue avoir fait battre Richard[2379] et être l'amant de la femme de Gaultier[2380]. Se laissant emporter par sa colère, Gaultier décide de tout révéler à Richard. La fin de cette farce est plus macabre lorsque les deux amis décident d'envelopper Tierry dans un drap et de le jeter dans un fossé[2381]. Si les deux hommes désiraient au départ jouer un bon tour, la fausse confession a permis de mettre à jour des vérités inattendues. Ce procédé est à nouveau une source de comique puisque les personnages qui se montraient rusés découvrent finalement qu'ils ont été les dupes. À ce sujet, Charles Mazouer rappelle que la farce présente toujours une portée comique : « Il n'est pas étonnant qu'on se moque de la mort, de la confession et du salut : la farce est en réalité un monde sans Dieu où chacun s'efforce de jouir de la vie avant de mourir »[2382]. Les spectateurs ne doivent donc pas être choqués de ce détournement de la religion. Bien au contraire, on ne peut que rire de ces personnages ridicules et des différents retournements de situation.

À ce sujet, la farce de *Maître Pathelin* fournit un bel exemple[2383]. Ce texte farcesque met également en scène une fausse confession puisque Pathelin fait semblant de défaillir afin d'éviter de payer ce qu'il doit au Drapier. Charles Mazouer décrit ainsi cette fameuse scène :

> Déjà dans *Maître Pathelin*, le délire simulé devant le drapier constitue une véritable parodie du tableau de la bonne mort où, paisiblement entouré des siens, ayant établi son testament, fait ses adieux, s'étant purifié de ses péchés avant d'entrer dans la mort et dans l'au-delà, le moribond édifie son entourage ; au lieu de cela, Pathelin saute dans son lit, délire, jargonne, multiplie les facéties et les grivoiseries, ôtant toute gravité à la mort.[2384]

Avant l'arrivée de Guillaume, Pathelin explique à sa femme le plan qu'il veut mener à bien :

> J'ay songé bon apoinctement :
> Il conviendra que je me cousche.
> Et quant il vandra, vous direz :
> « Ha ! parlez bas ! et gemyrez
> En faisant une chiere fade.
> « Et ! ferez-vous, il est malade
> Passé dix mois ou dix sepmaynes ».[2385]

[2377] *Ibid.*, p. 611-612, v. 183-206.
[2378] Jelle Koopmans ajoute une didascalie à ce sujet. Cf. *ibid.*, p. 621.
[2379] *Ibid.*, p. 623, v. 721-736.
[2380] *Ibid.*, p. 624-625.
[2381] *Ibid.*, p. 626.
[2382] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 352.
[2383] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maître Pathelin*, p. 187-338.
[2384] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 350.
[2385] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maître Pathelin*, p. 231, v. 446-453.

Face au Drapier, Pathelin joue son rôle à la perfection en se faisant passer pour un malade qui convulse et qui délire[2386]. La scène de la fausse confession commence alors et le personnage éponyme révèle tous ses talents d'acteur[2387]. Il espère en effet pousser le Drapier à partir sans réclamer son argent. Pathelin se sert donc de la religion pour parvenir à ses fins et se montre très ingénieux. La confession, et même la mort, perdent toute valeur sacrée puisque l'avocat blasphème. Dans son étude sur l'œuvre, François Roudaut rappelle que Pathelin ne cesse d'avoir un comportement ostentatoire face à la religion :

> Plus Pathelin fait référence à Dieu (en particulier dans les vers d'éloge concernant le père de Guillaume), plus il s'en éloigne et l'oublie. À une parole de louange, Pathelin préfère une parole de mensonge : une parole proprement diabolique, comme le spectateur doit le comprendre de la remarque de Guillaume : « Il ne parle pas chrétien ».[2388]

Pourtant, comme tout texte farcesque, le spectateur ne retient pas ce côté blasphématoire, mais plutôt toute la mise en scène comique, fondée sur l'association de la fourberie et de la religion. Comme nous l'avons vu, la confession religieuse perd aussi toute valeur sacrée dans la *Confession Margot*[2389]. Rappelons que le personnage éponyme, une jeune femme mariée, fait pénitence auprès d'un curé. Contrairement aux autres farces que nous venons de citer, la confession est ici réelle et toutes les conditions sont requises pour sa réalisation. Néanmoins, les péchés commis par Margot concernent des relations sexuelles avec des religieux et, au lieu de la faire réfléchir sur ses actes, le confesseur l'exhorte à continuer ainsi.

Il est intéressant d'observer une évolution entre le théâtre médiéval et les comédies humanistes. Comme nous l'avons vu, dans les farces, certains personnages vont jusqu'à revêtir les traits de divinités, tandis que d'autres se contentent de se faire passer pour Dieu afin de duper autrui. Les dramaturges du XVI^e^ siècle continuent de mettre la ruse et la religion en regard de différentes manières. Il ne s'agit plus d'imiter Dieu en se faisant passer pour lui, mais de se faire passer pour son messager. Les rusés ont en effet souvent recours aux paroles divines pour tromper les plus naïfs. Afin de convaincre un autre personnage d'effectuer une action, ils se présentent comme les détenteurs de la bonne parole. Bien évidemment, ces guides spirituels sont plus hypocrites que sincères.

Pour Joseph de Morawski, l'hypocrisie religieuse est une donnée importante et façonne le portrait de l'entremetteuse au Moyen Âge : « C'est surtout sous les apparences d'une bigoterie trop marquée que la vieille dissimule ses vraies occupations »[2390]. La Dame Houdée,

---

[2386] Cf. *ibid.*, surtout à partir de la page 247.
[2387] Cf. *ibid.*, surtout à partir de la page 271.
[2388] F. ROUDAUT, « La parole et l'échange dans la *Farce de Maistre Pathelin* », p. 45.
[2389] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *La Confession Margot*, p. 392-405.
[2390] Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, p. 141.

du poème *Pamphilus et Galatée*, appartient à cette catégorie d'entremetteuses car ses propos sont teintés de termes religieux[2391]. Ce poème du XIV^e^ siècle met en effet en scène une vieille femme qui permet à un jeune homme de voir son amante. Ici, les paroles religieuses servent essentiellement à attirer l'attention de son interlocutrice et à nourrir sa confiance. Grâce à ce type de personnage, les comédies humanistes mettent davantage en œuvre la ruse fondée sur la religion. Dans *Les Contens*, c'est Françoise qui incarne le mieux l'hypocrisie religieuse. Celle-ci ne cesse d'arpenter les lieux religieux et de se présenter comme une véritable dévote. À l'acte II, scène 2, face à Eustache, Françoise se nomme même « pecheresse »[2392]. Elle tente alors de démontrer qu'elle est capable de faire pénitence :

> Au contraire, je confesse et recognois que je suis une pauvre femme qui offence Dieu plus souvent qu'il n'y a de minutes au jour, et que si Dieu ne m'use de misericorde, à grand'peine le pourray-je jamais contempler en sa gloire.[2393]

Dans le portrait qu'elle dresse d'elle-même, Françoise essaie ici de gagner la confiance des autres en répondant aux exigences de la religion. Comme le rappelle Madeleine Lazard, l'entremetteuse démontre sa croyance en Dieu pour s'attirer les faveurs d'autrui : « La dévotion offre à la vieille décriée un moyen commode de désarmer la méfiance »[2394]. Il lui faut donc démontrer que sa vie est dictée par la religion. Elle participe en effet à des offices sacrés : « Je m'en vay tout de ce pas faire dire une messe du Saint-Esprit »[2395]. Le valet de Basile, Antoine, sait d'ailleurs que, s'il a besoin de la rencontrer, il doit se rendre dans les lieux de culte qu'elle a l'habitude de fréquenter. Françoise lui indique dès l'acte I, scène 7 qu'il pourra la rejoindre « en la chapelle de Monsieur Saint-Roc »[2396].

Néanmoins, sa présence dans les lieux de culte n'est qu'un stratagème. En effet, dès l'acte II, scène 2, Louyse apparaît comme une femme bien plus dévote que sa commère : « Je n'ay pas esté à l'eglise si longtemps que vous »[2397]. En effet, la dévotion de Françoise a comme première limite le froid[2398]. Elle rompt donc avec l'image de dévote parfaite qu'elle veut se donner. De plus, alors qu'elle avait affirmé à Antoine qu'il pouvait la retrouver dans différents lieux religieux, ce dernier, à l'acte V, scène 1, se plaint d'avoir vainement couru toute la ville : « J'ay fait comme je pense près de deux lieües, depuis une heure par ceste ville pour trouver

---

[2391] *Ibid.*, p. 142, v. 2084-2085 : « Preude femme suy, dire l'oz, / Dieu merchi, j'en ay bien le loz ».
[2392] *Contens*, p. 112, l. 161.
[2393] *Ibid.*, p. 115, l. 208-211.
[2394] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 204.
[2395] *Contens*, p. 100, l. 490-491.
[2396] *Ibid.*, p. 102, l. 515-516.
[2397] *Ibid.*, p. 108, l. 99. Cette différence a été relevée par Brian Jeffery. Cf. B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 144 : « In *Les Contents*, the *entremetteuse* Françoise is developed by supposed piety, played off against the real piety of Geneviève's mother, Louise ».
[2398] *Ibid.*, p. 108, l. 99-100 : « je suis toute gelée ».

Françoise, mais au diable si je l'ay peu jamais rencontrer »[2399]. Elle a donc menti et peut-être ne s'est-elle jamais rendue dans les lieux de culte indiqués. Antoine énumère ensuite tous les endroits où il s'est rendu afin de la trouver : « De là j'ay esté à Saint-Jean, Saint-Gervays, Saint-Paul, Saint-Antoine, l'Ave-Maria, pour voir si je la trouverois, d'autant qu'elle est plus souvent aux eglises qu'à sa maison »[2400]. À quoi succède une autre énumération, plus longue, répertoriant tous les lieux religieux fréquentés par Françoise : « Après, j'ay passé par les Blancs-Manteaux, les Billetes, Sainte-Croix, et m'en suis venu à Saint-Merry, Saint-Jacques, Saint-Eustache, Saint-Germain, et autres eglises et lieux de devotion »[2401]. Cette liste prouve surtout le fait qu'elle ne s'y trouvait pas. En effet, dans tous ces lieux, personne n'a entendu parler d'elle. La dévotion de Françoise est donc feinte et relève des faux-semblants.

La fausse dévotion se retrouve couramment chez l'ensemble des entremetteuses et Françoise n'en est pas exempte. Elle fait de la religion un atout contribuant au bon déroulement de son entreprise. Ses activités religieuses lui permettent en effet de cacher ses véritables agissements. Nivelet est d'ailleurs persuadé que Françoise a tout appris grâce à son expérience de dévote et qu'elle a su, ainsi, en tirer profit : « Je croy que ceste vieille sempiternelle a esté à l'escole de quelque frere frapart, tant elle sçayt doctement prescher et amener de vives raisons »[2402]. L'allusion au « frere frapart » de Nivelet est opportune car elle se rapporte à un « moine libertin et débauché, gaudisseur, bourreau »[2403]. Rappelons que ces termes renvoient à des religieux licencieux et qu'ils appartiennent à l'univers médiéval. Il est question en effet de deux « freres *frapabos* » dans la farce des *Brus* par exemple[2404]. Nous pensons également à la farce de *Frère Frappart* dans *Le Recueil de Florence*[2405]. Ici, le valet a donc conscience des mauvaises intentions de Françoise car celle-ci incite son interlocutrice à la débauche. Il établit d'ailleurs des liens entre ce talent et la religion : « Voyez comme ceste vieille sçayt bien prescher, et avec quelle audace. Je vay gaiger mes oreilles à couper qu'elle ne cessera tant

[2399] *Ibid.*, p. 191, l. 1-3.
[2400] *Ibid.*, p. 191, l. 6-8.
[2401] *Ibid.*, p. 191, l. 8-11.
[2402] *Ibid.*, p. 97, l. 434-436. Voir aussi, *ibid.*, p. 99, l. 467-468 : « Voyla comment il faut faire son profit des sermons. O quelle belle instruction ! ».
[2403] G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 755. Sur le fait que Françoise appartienne à l'école de « quelque frère frappart », cf. E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, p. 385 : « Nous le croyons aussi et savons même à laquelle : c'est à celle des « frères fraparts » qui pullulent dans la farce, à celle des « deux frères *frapabos* » des *Brus*, par exemple ». Nous renvoyons ici à l'étude de ce terme réalisée dans notre partie I : cf. *supra*, p. 80.
[2404] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Les Brus*, p. 95, v. 166 : « Voecy deulx freres frapabos ».
[2405] Cf. *Recueil de Florence*, *Frère Frappart*, p. 341-350. Dans son édition de farces, André Tissier rappelle en notes que cette dénomination désignait au départ un « moine mendiant, puis postérieurement coureur de filles, était à la fin du XV^e^ siècle le type du moine débauché ». Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 189.

qu'elle l'ayt convertie »[2406]. Ce pouvoir suprême acquis par l'entremetteuse s'acquiert donc grâce à la reprise de paroles religieuses.

Dans sa première apparition, à l'acte I, scène 5, elle dialogue avec Basile qui tente de la convaincre de l'aider dans son entreprise amoureuse. Elle se fait passer alors pour une vraie dévote puisqu'elle consent à aider le jeune homme mais en posant une condition : « Pourveu que Dieu n'y soit en rien offencé »[2407]. Pourtant, elle propose de se servir de la religion pour introduire Basile chez Geneviefve : « je me fay fort de vous y conduire pendant que sa mere sera au sermon ceste aprèsdisnée »[2408]. L'église est donc un lieu qui permet de faire évoluer l'intrigue puisque les personnages rusés profitent de la présence de leur future victime en ces lieux pour mener à bien leur plan.

L'héritage farcesque est clairement visible à l'acte I, scène 7. Comme dans *La Confession Margot*, Françoise utilise les textes sacrés pour persuader Geneviefve de consentir aux requêtes de son amant. Dans cette farce, le confesseur exhortait Margot à poursuivre ses agissements puisque donner du plaisir aux hommes d'Église devenait un devoir. Le même type d'argumentation se retrouve dans *Les Contens*. À l'acte I, scène 7, Françoise doit en effet convaincre Geneviefve de recevoir Basile chez elle en l'absence de sa mère. Afin de gagner la confiance de son interlocutrice, l'entremetteuse réitère des maximes religieuses qu'elle aurait entendues lors des sermons délivrés à l'église :

> Car on dit communement : conseille-toy et tu seras conseillé. Et on ne sçauroit trop apprendre, principalement des vieilles gens, qui, pour avoir longtemps vescu, sont plus fines et ont plus d'experience que les jeunes barbes. Mesme j'ay ouy prescher cest adven^t^ dernier que le diable est fin pource qu'il est vieil.[2409]

Ici, Françoise se présente comme la conseillère idéale et comme une directrice de conscience. Elle rappelle en effet que « sagesse » et « vieillesse » sont des alliées, et qu'elle pourra ainsi aider au mieux la jeune femme. Elle en vient même à se comparer implicitement au diable puisque celui-ci serait également intelligent. En parlant du diable, la fausse dévotion de l'entremetteuse transparaît et il est difficile de dire qu'elle est véritablement la porte-parole de Dieu. Pourtant, elle fait preuve de pénitence en se faisant passer pour une ancienne

[2406] *Contens*, p. 96, l. 412-414.
[2407] *Ibid.*, p. 92, l. 337.
[2408] *Ibid.*, p. 92, l. 337-338. Elle réitère cette proposition un peu plus loin. Cf. *ibid.*, p. 93, l. 350-351 : « Puisqu'elle est à l'eglise, je pourray bien parler à elle ».
[2409] *Ibid.*, p. 99, l. 461-466.

pécheresse[2410], ce qui lui permet d'avoir l'attention de Geneviefve. En effet, face aux réticences de la jeune fille, l'entremetteuse doit apparaitre comme une autorité religieuse :

> La demande de Basile, qui vous ayme de si bon amour, est sainte, juste et raisonnable. Vous avez ouy dire souvent à vostre confesseur, comme je croy, qu'il faut aymer son prochain comme soy-mesme, et qu'il se faut bien garder de tomber en ce vilain vice d'ingratitude, qui est l'une des branches d'orgueil, lequel a fait tresbucher au plus creux abisme d'enfer les anges, qui estoient les plus belles et les plus heureuses creatures que Dieu eust faites. Ne seriez-vous pas une ingrate, une glorieuse, une outrecuidée, si vous ne faisiez conte des justes prieres de celuy qui ne voit par autres yeux que par les vostres ?[2411]

Les trois adjectifs qualificatifs, mis en valeur dans un rythme ternaire, rappellent combien est pur l'amour du jeune premier. Ils peuvent d'ailleurs être rattachés au sacré puisqu'ils sonnent comme des préceptes religieux. Ici, l'entremetteuse s'appuie également sur un concept chrétien : le fait d'aimer son prochain. Elle détourne donc les dogmes à son avantage : alors même qu'il est conseillé de ne pas commettre le péché de chair, c'est celui-ci que Françoise laisse entrevoir à sa disciple. Elle brosse ensuite le portrait de la pécheresse auquel Geneviefve ne veut sûrement pas ressembler. Selon Françoise, si la jeune femme refuse de voir son amant, elle fera preuve d'orgueil, l'un des sept péchés capitaux et celui qui est le plus condamné par l'Église. Toute l'hypocrisie religieuse de l'entremetteuse transparaît alors puisqu'elle utilise le sacré à des fins profanes. Dans les scènes suivantes, Basile et Geneviefve vont en effet être seuls et leur relation sera consommée avant le mariage. Les paroles sacrées de Françoise ont donc servi à réunir les deux amants. L'argument d'autorité utilisé ne pouvait en effet que persuader la jeune femme. À ce sujet, Madeleine Lazard reconnaît toute l'ingéniosité de cette entremetteuse du XVI^{e} siècle :

> Mais l'originalité de Françoise tient surtout à la manière dont elle joue de la religion à des fins profanes et personnelles. (…) Son utilisation de la religion laisse perplexe sur la nature de sa dévotion. Est-elle sincère ou feinte ? Sans se prononcer de façon décisive, Turnèbe semble bien dénoncer, en tout cas, la dangereuse tartufferie de la dame.[2412]

La ruse de la maquerelle trouve donc son essence dans sa manière de détourner la religion.

Même si nous avons démontré que le personnage d'Odet de Turnèbe perpétue une tradition médiévale, l'hypocrisie religieuse qui lui est propre apparaît dans la littérature européenne du XVI^{e} siècle. Madeleine Lazard rappelle en effet que l'héritage italien constitue aussi une source d'inspiration pour le dramaturge : « L'affectation de piété, voire de bigoterie, est habituelle à la *pinzocchera* italienne. Turnèbe tire parti de cette fausse dévotion

[2410] *Ibid.*, p. 99, l. 469-473 : « M'amie, en ma conscience je ne vous conseille rien qui ne soit bon. Et pouvez bien penser qu'estant sur le bord de ma fosse, preste de rendre conte à Dieu de ce que j'ay fait en ce monde, ne vous voudrois induire à faire chose qui peust tant soit peu souiller mon ame ou la vostre ».
[2411] *Ibid.*, p. 99-100, l. 474-483.
[2412] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 210-213.

traditionnelle pour enrichir singulièrement le personnage de Françoise »[2413]. Il sera intéressant de voir comment les autres entremetteuses se montrent rusées en utilisant également la religion.

L'hypocrisie religieuse de la courtière en amour se retrouvait dès *La Celestina* de Fernando de Rojas où le personnage éponyme ne cesse de se présenter comme une pauvre pécheresse[2414]. Le valet Parméno apporte d'ailleurs quelques compléments à ce portrait. Selon lui, Célestine se fait passer pour une grande dévote afin de mieux pervertir autrui et d'en tirer profit : « Con todos estos afanes, nunca passava sin missa ni bísperas, ni dexava monesterios de frayles ni de monjas ; esto porque allí fazía ella sus aleluyas y conciertos »[2415]. Cette image terrifiante de Célestine va d'ailleurs s'amplifier dans l'ensemble de l'œuvre. En effet, Fernando de Rojas n'a pas créé un personnage loué pour ses vertus. Bien au contraire, comme le rappelle Sarah F. Matthews Grieco, ce type de personnage contribue à la misogynie déjà bien présente à cette époque : « Les femmes bigotes qui cachent, sous le voile de la dévotion, un cœur porté au vice offrent un sujet de prédilection à tous les détracteurs du sexe féminin »[2416].

Le portrait de l'entremetteuse dans les *Ragionamenti* de l'Arétin est tout aussi sombre. Il s'agit d'un dialogue entre Nanna, une courtière en amour expérimentée, et Pippa, une jeune femme novice dans ce domaine. Comme toute entremetteuse, Nanna utilise des paroles sacrées et reconnues de tous, afin d'attirer l'attention de sa disciple : « Odimi pure e ficcati nel capo le mie pistole e i miei vangeli, i quali ti chiariscano in due parole dicendoti »[2417]. Ruse et religion sont à nouveau assimilées. Sans détours, Nanna lui explique par exemple que l'église est un lieu propice aux rencontres : « onde tutti i galanti signori, cortigiani, gentiluomini, saranno in ischiera in quel luogo che gli sarà più commodi a veder le belle »[2418]. Elle lui apprend également qu'elle connaît bien le milieu religieux, ainsi que son fonctionnement, puisqu'elle était auparavant nonne[2419]. Sa jeune interlocutrice l'écoute alors avec attention, mais éprouve deux sentiments contradictoires face à ces révélations. Elle ne comprend notamment pas pourquoi il faut commettre des péchés pour devenir une courtisane : « Voi mi ammonite ne la onestade, e

[2413] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 315.
[2414] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 253 : « Parta Dios, fijo, de lo suyo contigo ; que no sin causa lo harà, siquiera porque has piedad desta pecadora de vieja ». Traduction, p. 74 : « Que Dieu partage avec toi Ses richesses, mon fils ; tu le mérites, toi qui as pitié d'une pauvre pécheresse ».
[2415] *Ibid.*, p. 258. Traduction, p. 78 : Malgré tant de besogne, elle ne manquait ni messe ni vêpres, ne négligeait ni monastère ni couvent ; parce que c'était là qu'elle faisait ses meilleures affaires ».
[2416] S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, p. 295.
[2417] L'ARETIN, *Ragionamenti*, t. 2, p. 8 : « Alors écoute-moi et enfonce-toi dans le crâne mes épîtres et mes évangiles, qui vont t'éclairer en deux mots ».
[2418] *Ibid.*, p. 66 : « et ces jours-là tous les galants seigneurs, courtisans et gentilshommes seront alignés à l'endroit qu'ils trouveront le plus commode pour voir les belles ».
[2419] *Ibid.*, p. 26 : « Guarda, Pippa : io son suta suora, e ne uscii perché ne uscii » (« Note bien, Pippa, que moi, nonne, je l'ai été, et que j'en suis sortie parce que j'en suis sortie »).

poi mi ammaestrate ne le disonestà a la sbracata »[2420]. Pourtant, Nanna parvient à la convaincre de suivre son exemple. Les arguments d'autorité ont été à nouveau assez forts pour faire fléchir un personnage innocent.

Nous pouvons mettre en parallèle cette pièce et *La Raphaëlle* d'Alessandro Piccolomini. En effet, deux femmes dialoguent également et l'une d'entre elles est une entremetteuse. Dès son arrivée dans la maison de Margueritte, Madame Raphaëlle use d'expressions religieuses pour ouvrir le dialogue[2421]. La jeune femme la considère comme une véritable dévote et ne comprend pas pourquoi Raphaëlle se compare à une pécheresse : « vous que je vois toujours les patenôtres à la main, vous qui passez vos journées dans les églises ? »[2422]. Au sein de ses discours, Raphaëlle veille aussi à multiplier les références religieuses[2423]. Cet excès de dévotion cache pourtant une autre volonté : parvenir à ses fins, c'est-à-dire faire admettre à Margueritte qu'elle doit prendre un amant. Après tout, selon elle, pour quelle raison Margueritte craindrait-elle de commettre un péché ? Les quelques erreurs de jeunesse peuvent disparaître « à l'eau bénite »[2424]. L'entremetteuse détourne donc à nouveau des arguments religieux. Son pouvoir est tel que Margueritte est convaincue que Dieu l'a envoyée pour la sauver d'un mariage dépourvu d'amour : « Je tiens pour assuré que c'est Dieu qui aujourd'hui vous a envoyée ici, chez moi »[2425]. La jeune femme finit même par avouer qu'elle a désormais plus foi en Raphaëlle qu'en l'Évangile[2426]. Raphaëlle parvient même à taire ses dernières craintes lorsqu'elle lui explique que toute personne peut commettre des péchés. Selon ses dires, Dieu pardonne plus aisément aux jeunes. C'est pourquoi elle lui conseille de profiter chaque jour de sa jeunesse[2427], et blasphème par la même occasion en affirmant que ne pas profiter de sa beauté, c'est « comme la messe sans le Pater Noster »[2428]. Ici, l'entremetteuse est prête à tout pour convaincre cette jeune femme en se présentant tel un messie envoyé par Dieu, afin de la sauver d'une jeunesse dénuée de plaisir.

La *Mandragola* de Machiavel démontre également comment des paroles religieuses peuvent être détournées à des fins rusées. Dans cette comédie, un jeune homme, Callimaque, est épris d'une femme mariée, Lucrèce. Il fait donc appel à un courtier en mariage, Ligurio afin

[2420] *Ibid.*, p. 18 : « Vous me prêchez l'honnêteté, et puis vous m'enseignez des malhonnêtetés à ventre déboutonné ».
[2421] Alessandro PICCOLOMINI, *La Raphaëlle*, p. 41 : « Dieu, bénisse ta journée ».
[2422] *Ibid.*, p. 42.
[2423] *Ibid.*, p. 43. Voir aussi p. 43 et p. 46 : « j'ai remords de conscience face à Messire le bon Dieu » ; « il me semble que je n'accomplis pas mon devoir, tel que le commande l'Épître de la messe et aussi l'Introibo ».
[2424] *Ibid.*, p. 51.
[2425] *Ibid.*, p. 55.
[2426] *Ibid.*, p. 52.
[2427] *Ibid.*, p. 47-54.
[2428] *Ibid.*, p. 113.

de l'aider dans son entreprise. Ils comptent en effet tirer à leur avantage le fait que le couple ne parvient pas à avoir d'enfant. Le jeune premier en vient même à se déguiser en médecin pour prodiguer des conseils au mari. Il assure alors qu'il peut lui fournir une potion magique faite à base de mandragore. Mais à une condition : sa femme devra avoir une relation sexuelle avec un autre homme afin d'assurer l'efficacité de la potion, et ce dernier mourra ensuite dans les huit jours. Même si le mari accepte, il faut encore persuader la jeune femme qui ne souhaite pas commettre ce péché.

La différence entre cette pièce et les autres comédies est que ce n'est pas une entremetteuse qui va relayer la parole de Dieu, mais un religieux : Frère Timothée. Afin de convaincre la jeune femme, il montre son expertise sur la question : « Veramente io sonon stato in su' libri più di dua ore a studiare questo caso, e dopo molta examina io truovo dimolte cose che im particulare e in generale fanno per noi »[2429]. Il lui faut ensuite la pousser à accepter la relation extraconjugale. Pour ce faire, il s'appuie sur des textes religieux, tout en démontrant que Lucrèce accomplira son devoir puisqu'elle donnera un enfant à son mari :

> Oltra di questo, el fine si ha a riguardare in tutte le cose : e 'l fine vostro è riémpiere una sedia in paradiso e contentare el marito vostro. Dice la Bibbia che le figliuole di Lotto, credendosi essere rimase sole nel mondo, usorono con el padre ; e perché la loro intenzione fu buona, non peccorono.[2430]

Comme Françoise dans *Les Contens*, Frère Timothée espère effrayer son interlocutrice : elle perdra son mari si elle ne met pas tout en œuvre pour lui donner un enfant. De la même manière que l'entremetteuse l'affirmait dans *La Raphaëlle*, le religieux se montre rassurant en rappelant qu'il est aisé de laver un péché grâce à de l'eau bénite[2431]. Dans *La Mandragola*, l'hypocrisie religieuse atteint son paroxysme lorsque le prêtre assure qu'il accompagnera l'acte sexuel par des prières : « Non dubitare, figliuola mia, io pregherro Iddio per te ; io dirò l'orazione dell'angiolo Raffaello, che ti accompagni »[2432]. Étant le représentant de Dieu sur terre, Frère Timothée donne son consentement et incite même la jeune femme à commettre ce péché. L'hypocrisie religieuse est donc un héritage médiéval dont les comédies françaises et italiennes se sont largement emparées, en veillant à brosser des portraits de personnages retors.

[2429] Nicolas MACHIAVEL, *Mandragola*, p. 33 : « En vérité je suis resté plus de deux heures plongé dans mes livres à étudier le cas, et à l'issue d'un examen approfondi je trouve nombre de choses qui, en particulier et en général, font notre affaire ».

[2430] *Ibid.*, p. 34 : « En outre, on doit en toute chose considérer la fin : et votre fin à vous est de pourvoir un siège au paradis et de satisfaire votre mari. La Bible dit que les filles de Loth, croyant être restées seules au monde, en usèrent avec leur père ; et comme leur intention était bonne, elles n'avaient pas péché ».

[2431] *Ibid.*, p. 34 : « che è un peccato che se ne va con l'acqua benedetta » ; « c'est un péché qui s'en va avec de l'eau bénite ».

[2432] *Ibid.*, p. 35 : « Ne crains rien, ma fille : je vais prier Dieu pour toi, je vais réciter l'oraison de l'ange Raphaël, pour qu'il soit avec toi ».

3.3. La ruse du pèlerinage

La ruse et la religion peuvent être aisément imbriquées ensemble dans les agissements des personnages féminins. En effet, s'il est commun que les femmes mariées des textes médiévaux prennent des religieux comme amants, ce fait implique forcément un subterfuge. Les amants doivent alors cacher leur relation adultérine pour prendre du plaisir ensemble en toute impunité. Si les hommes d'Église peuvent se montrer habiles, il en est de même pour leurs amantes. Celles-ci peuvent par exemple utiliser la religion, et notamment le pèlerinage, pour mettre en place leurs stratagèmes[2433]. Il n'est pas rare en effet que les femmes suggèrent à leur mari de partir en pèlerinage alors, qu'en réalité, elles rejoignent leurs amants. La quête des plaisirs passe ainsi avant l'élévation spirituelle[2434]. D'autant plus que les maris, naïfs à ce sujet, encouragent leurs épouses dans cette voie, et peuvent même se montrer admiratifs d'avoir une femme aussi pieuse à leurs côtés. Robert Aulotte rappelle d'ailleurs que le recours au pèlerinage constitue un motif littéraire : « il apparaît dans les farces, les fabliaux et dans la huitième des *Quinze joyes de Mariage* »[2435]. Duper un mari et avoir une relation extraconjugale constituent une thématique tout à fait fréquente dans la littérature médiévale. Comme le signale Robert Aulotte, on le retrouve à la fois dans la littérature narrative, mais aussi au théâtre. Il est intéressant de voir ici comment le pèlerinage, lié à la quête du plaisir[2436], peut devenir une stratégie (extra)matrimoniale. Dans ce type de situation, le pèlerinage devient comique et perd toute valeur sacrée.

Nous pensons par exemple à la farce du *Grant Voiage et Pelerinage de Saincte Caquette*[2437]. Cette pièce met en avant plusieurs aspects du pèlerinage et critique la manière dont les personnages se servent de la religion à leurs fins. La pièce s'ouvre sur un dialogue entre

---

[2433] Au sujet du pèlerinage religieux de manière générale, cf. N. CHAREYRON, *Les pèlerins de Jérusalem au Moyen Âge. L'aventure du Saint Voyage d'après Journaux et Mémoires*, Paris, Imago, 2000 ; D. WEBB, *Pilgrims and Pilgrimage in the Medieval West*, Londres, J.B. Tauris, 1999 (*International library of historical studies*, 12) ; *Croisades et Pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte XII^e^-XVI^e^ siècle*, dir. D. REGNIER-BOHLER, Paris, Robert Laffont, 1997 (*Bouquins*).

[2434] Les propos de Johan Huizinga sont, à cet égard, intéressants. Cf. J. HUIZINGA, *L'Automne du Moyen Âge*, p. 246-247 : « Les pèlerinages aussi étaient des occasions d'amusements de toutes sortes et d'affaires amoureuses. Dans la littérature, ils sont souvent traités comme des voyages de plaisir. Le chevalier de la Tour Landry parle des dames avides de plaisir qui vont aux tournois et aux pèlerinages ; il cite des exemples de femmes qui entreprirent un pèlerinage comme prétexte à un rendez-vous d'amour : "Et pour ce a cy bon exemple comment l'on ne doit pas aler aux sains voiaiges pour nulle folle plaisance". C'est aussi l'opinion de Nicolas de Clemanges : les jours de fête, on va en pèlerinage dans des églises éloignées, moins pour s'acquitter d'un vœu que pour pécher plus librement. C'est une source de méfaits ; car près des lieux saints se trouvent de tristes entremetteuses qui attirent les jeunes filles ».

[2435] R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, note n°4, p. 86.

[2436] De plus, il est possible que ce thème soit associé à celui de l'amour, et notamment du mariage. Cf. *Recueil général des sotties*, t. 3, *Farce du Pelerinage de Mariage*, p. 269-300.

[2437] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Grant Voiage et Pelerinage de Saincte Caquette*, p. 31-72.

un Curé et un Trésorier. Tous les deux se hâtent pour préparer des reliques à l'occasion de la célébration de « saincte Caquette ». Attardons-nous sur les fonctions de deux personnages qui associent la religion et l'argent[2438]. Le Trésorier brosse en effet un portrait peu élogieux de la vie ecclésiastique : « Il court tant d'abus et trafficques / Qu'ilz nous tolient robe et jacquette, / Et les droitz de saincte [Caquette] / Abollissent de jour en jour »[2439]. Le début de la pièce dénonce donc le trafic possible des reliques au Moyen Âge. Les personnes pieuses qui effectuaient un pèlerinage et qui souhaitaient voir des reliques ne pouvaient même pas être assurées de leur authenticité.

Le thème du pèlerinage en lui-même est ensuite plus détaillé avec deux autres personnages : un mari et sa femme qui serait malade « a la langue »[2440]. Elle demande alors à son mari de partir en pèlerinage afin de faire une offrande à sainte Caquette[2441]. Celui-ci refuse qu'elle aille si loin pour se faire soigner et il ne souhaite pas qu'elle aille « troter »[2442]. Comme le rappelle André Tissier dans son édition de l'œuvre, le verbe « troter » est significatif : « Saint Trotet (ou Trotin était en effet, avec saint Beset, le patron des femmes légères de mœurs légères ; et toutes les femmes n'allaient pas en pèlerinage pour le bienfait de leur âme »[2443]. Frédéric Godefroy indique que l'adjectif qualificatif « trotiere » « s'emploie particulièrement en parlant d'une coureuse, d'une femme de mauvaise vie »[2444]. Le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* complète cette définition en s'appuyant sur le substantif « trotin » qui appartiendrait à l'argot et qui désignerait les « pieds »[2445]. Il est à noter que « saint Trotet » est aussi évoqué dans la farce du *Pauvre Jouhan* par les femmes qui désirent partir en pèlerinage. Enfin, dans le *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, il est possible de trouver une poésie facétieuse qui s'intitule *L'Advocat des dames de Paris, touchant les pardons sainct Trotet*[2446]. L'auteur montre ici que les femmes partent en pèlerinage « a sainct

[2438] Les textes médiévaux assimilent bien souvent la religion et l'argent. Nous avons mené cette analyse en démontrant comment ce motif est repris dans les pièces de notre corpus dans la partie sur l'argent. Cf. *infra*, p. 555-564.
[2439] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Grant Voiage et Pelerinage de Saincte Caquette*, p. 32-33, v. 17-20.
[2440] *Ibid.*, p. 41, v. 103.
[2441] Sur sainte Caquette, cf. J. E. MERCERON, *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires facétieux et substitués*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 354-357.
[2442] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Grant Voiage et Pelerinage de Saincte Caquette*, p. 42, v. 120.
[2443] *Ibid.*, p. 42, note du vers 120.
[2444] F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, t. 2, p. 92. Ce thème se retrouve aussi dans le *Sermon Joyeux de Saint Velu*. Cf. *Quatre Sermons Joyeux*, éd. J. KOOPMANS, Genève, Droz, 1984 (*Textes Littéraires Français*, 327), p. 81, v. 51-53 Cf. également, J. E. MERCERON, *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires facétieux et substitués*, p. 312-315.
[2445] E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, t. 7, p. 355-356 : « troteresse » : coureuse ; putain ; « aller à sainct Trotet » : courir en pèlerinage ; « trotins » : pieds (mot d'argot).
[2446] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques*, t. 12, *L'Advocat des dames de Paris, touchant les pardons sainct Trotet*, p. 6-36.

Bezet, n'à sainct Trotet aussi »[2447] mais pour « monstrer / Leur gentil corps et leurs plaisantes faces, / Et aussi pour cuider y rencontrer / Quelque mignon qui plus est en leurs graces »[2448]. Les personnages féminins font ainsi croire à leurs maris qu'elles sont pieuses alors qu'elles recherchent des amants pour prendre du plaisir.

Dans la farce du *Grant Voiage et Pèlerinage de Saincte Caquette*, le mari ne fait pas preuve de naïveté : il sait en effet que certaines femmes font croire qu'elles partent en pèlerinage par dévotion religieuse, alors qu'elles ont des aspirations plus licencieuses. Il est donc méfiant envers les réelles intentions de sa femme. Si elle désire réellement faire une offrande à sainte Caquette, il l'accompagnera à condition qu'elle ne dise mot. Le mari apporte ici une précision sur un des traits de caractère de sa femme : « En caquet estes trop sçavante »[2449]. La farce crée donc un comique de situation avec un personnage féminin très bavard qui désire honorer sainte Caquette.

L'ensemble de la pièce décrit ensuite le voyage du couple qui se rend en pèlerinage. Malheureusement, la femme, qui disait souffrir de mutisme, ne cesse de parler et le mari ne supporte plus la situation : « C'est miracle que vif n'enrage / Qui maine femmes en voyage. / Maulgré ait bieu des truandelles ! »[2450]. Nous ne pouvons que rire de ce périple qui met la patience du mari à rude épreuve ; mais nous pouvons nous interroger sur les réelles intentions de cette femme à entreprendre ce pèlerinage. Pourquoi voulait-elle résoudre son problème de mutisme en allant voir sainte Caquette, alors qu'elle était capable de parler ? Nous ne sommes pas en mesure d'affirmer que ses motivations étaient de rejoindre un amant mais, si tel était le cas, ses projets ont été contrariés par la présence de son mari. Ainsi, cette pièce montre comment le pèlerinage peut relever du registre comique et comment toute valeur sacrée est détournée. Contrairement à ce que pensait le mari, ce voyage n'était peut-être pas un prétexte pour être infidèle.

Nous ne pouvons pas affirmer que les craintes du mari étaient fondées, mais ses doutes sont révélateurs. En effet, les lieux religieux sont bien souvent assimilés au désir sexuel. Cette idée est illustrée dans la *Farce nouvelle tres bonne et fort joyeuse des queues troussees a cinq personnaiges*[2451]. Deux hommes discutent et l'un demande à l'autre s'il sait où se trouve sa femme car elle est souvent absente. Selon lui, celle-ci serait à l'église : « Je croy bien qu'elle

[2447] *Ibid.*, p. 7, v. 20.
[2448] *Ibid.*, p. 14, v. 202-205.
[2449] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Grant Voiage et Pelerinage de Saincte Caquette*, p. 43, v. 134. Voir aussi, p. 54, v. 239-240 : « Elle a plus de babil que douze / Vieilles pigneresses de chambre ».
[2450] *Ibid.*, p. 49, v. 188-190.
[2451] *Recueil de Florence*, *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse des queues troussées à cinq personnages*, p. 109-119.

se devise / Et qu'elle estudie sa game / Avec les clercs de nostre eglise »[2452]. La pratique religieuse est donc assimilée à la sexualité. Dans la suite du dialogue, les deux hommes s'interrogent également sur la relation ambiguë qu'entretiennent leurs femmes avec les prêtres : « Elle est, par bieu, en garnison / En la chambre de quelque prestre / Et on ne la sçauroit mieulx mectre »[2453]. Pourtant, ils font preuve de naïveté sur les réelles actions de leurs femmes : « Je suis si aise que noz dames / Sont allees en pelerinage »[2454]. Ici, le substantif « pelerinage » désigne davantage l'église que les deux épouses ne cessent de fréquenter. Celles-ci semblent avoir un comportement licencieux puisqu'elles tentent de duper leurs maris afin de pouvoir quitter leur maison, et prendre du plaisir avec d'autres hommes. Leurs intentions sont très claires lorsqu'elles discutent ensemble : « Allons-nous-en voir ses gens de guerre / Qui contentent si bien leurs dames »[2455]. Même si Jelle Koopmans explique dans les notes de son édition que les femmes font un demi-aveu[2456], la tromperie est surtout manifeste à la fin de la pièce. Après avoir vu Maître Aliborum, les deux femmes ont un miroir sur leurs queues de robes. Lorsque les maris voient leur reflet dans le miroir, notamment dès qu'ils enlèvent leur chapeau, ils découvrent qu'ils ont désormais des oreilles de veau[2457]. Ainsi, il n'y a plus aucun doute sur le fait qu'ils soient cocus.

Le pèlerinage est donc une pratique religieuse propice aux rencontres amoureuses. Dans la *Farce du Ribaud marié ou Malgré Jalousie*, sous la contrainte de la confession, le mari finit par avouer qu'il a bel et bien été infidèle. Il aurait alors rencontré son amante lors d'un tel voyage : « Je m'acointé de la meschine / En allant en pelerinage »[2458]. Pourtant, cette farce présente le cas rare d'un personnage masculin qui commet un adultère grâce à la religion. Ce stratagème est un véritable adjuvant pour les femmes mariées depuis le Moyen Âge. Le Sot de la *Farce du Pouvre Jouhan* rappelle par exemple au public la commodité de ce subterfuge :

> Elle a ung langaige asseuré,
> Elle scet fournir du babin.
> Et Dieu, mon sieur saint Voisin
> Et saint Trotet, ses deux sains Pierres,
> Sa ou s'en vont noz commeres

[2452] *Ibid.*, p. 110, v. 18-20. Dans le *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, Giuseppe Di Stefano relève deux expressions en lien avec le mot « game », soit « la game : les astuces, connoistre la game de : tous les tours de, faire l'expérience » et « savoir la / sa game / ses games : s'y connaître, être adroit, connaître son affaire, connaître l'histoire, savoir se débrouiller ». Cf. G. DI STEFANO, *Nouveau Dictionnaire Historique des Locutions*, t. 1, p. 777.
[2453] *Ibid.*, p. 110, v. 27-29.
[2454] *Ibid.*, p. 113, v. 131-132.
[2455] *Ibid.*, p. 113, v. 127-128.
[2456] *Ibid.*, p. 111, v. 61-63 : « On fait souvent de bonnes cheres, / Mais c'est sans pencer a malice / Quant on est avec ses comperes ».
[2457] *Ibid.*, p. 118.
[2458] *Le Recueil de Florence*, *Farce du Ribaud marié ou Malgré Jalousie*, p. 67, v. 455-456.

Au pardon ou pèlerinage.[2459]

L'auteur anonyme des *Quinze Joies de Mariage* fait également un tableau vivant de la vie conjugale et consacre la « huictiesme Joye » au pèlerinage[2460]. Ici, il est question d'un couple marié qui a quatre enfants. Cependant, après le quatrième enfant, la femme aspire à une autre vie et elle est tentée par ce que lui proposent ses voisines : aller en pèlerinage, afin d'être loin de son mari et de profiter de la vie[2461]. Celle-ci fait alors croire à son mari que leur dernier enfant est souffrant : « Sire, fait-elle, je suy corrocee, car l'enfant est trop malade (lequel, en effect, est tout sain) »[2462]. L'intervention du narrateur met en avant le mensonge de la femme. Le problème ici est que son mari ne la laisse pas partir toute seule et l'accompagne. Elle devient donc très exigeante, faisant de lui son valet. Outre sa portée comique, ce texte est intéressant car il donne la raison pour laquelle les femmes vont en pèlerinage : « mais c'est la maniere de dire et ont entreprins d'aller en voiage pour ce qu'ilz ne pouent pas bien faire a leur guise en leurs mesons »[2463]. Il s'agit donc d'une tradition qui se transmet de femme à femme, sans que les maris ne soient au courant. À ce sujet, Alexandra Velissariou met en avant la fortune de cette thématique dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*, œuvre qui a pour sujet des thèmes particulièrement licencieux :

> De même, il est clair que, dans le recueil, la religion est très souvent utilisée à des fins amoureuses et, de ce fait, joue un rôle essentiel dans l'accomplissement de la ruse. C'est le cas notamment du pèlerinage, employé à plusieurs reprises dans le recueil en rapport avec un contexte amoureux.[2464]

Il est possible en effet de retrouver ce thème dès la nouvelle XXX qui s'intitule *Le Pèlerinage des trois marchands de Savoie*[2465]. Ici, le pèlerinage conserve à première vue toutes ses valeurs sacrées. Trois marchands prennent la route avec leurs épouses pour se rendre à Saint-Antoine-en-Viennois. Afin de se montrer vertueux, ils décident de faire chambre à part pour ne pas succomber aux différentes tentations[2466]. Arrivant à Chambéry, ils décident de s'y arrêter pour la nuit. Comme convenu, les hommes dorment d'un côté et les femmes de l'autre. Le

[2459] *Le Recueil Trepperel*, t. 1, *Farce du Pouvre Jouhan*, p. 135, v. 283-288.
[2460] *Les Quinze joies de Mariage*, p. 66-71. À ce sujet, Guy Mermier souligne l'ingéniosité féminine qui est mise en avant. Cf. G. MERMIER, « La ruse féminine et la fonction morale des "Quinze Joies de Mariage" », *Romance Notes*, 1974, vol. 15, n° 3, p. 495-503, ici p. 501 : « Malgré notre jugement moral, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître l'intelligence de la ruse féminine ! »
[2461] *Ibid.*, p. 67, l. 37-40 : « Le temps nouvel s'approuche et les vertuz s'esmouvent par l'emfluence des elemens et des planetes. Si convient aller aux champs jouer. Lors emprenent a aller en quelque pelerinage ».
[2462] *Ibid.*, p. 67, l. 58-60.
[2463] *Ibid.*, p. 67, l. 50-52.
[2464] A. VELISSARIOU, « Amour et *devocion* dans la nouvelle du XV^e^ siècle », *Moyen Âge, livres & patrimoines.* Liber Amicorum *Danielle Quéruel*, dir. M. COLOMBO TIMELLI, M. LACASSAGNE et J.-L. HAQUETTE, Reims, EPURE, 2012, p. 131-152, ici p. 136.
[2465] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XXX, p. 201-206.
[2466] *Ibid.*, p. 201, l. 9-12 : « ilz conclurent entre eulx et avec leurs femmes, des le partir de leurs maisons, que tout le voyage ilz ne coucheroient pas avec elles, mais en continence yront et viendront ».

tableau se complète avec trois Cordeliers qui séjournent au même endroit que les trois couples. Découvrant que trois femmes dorment dans une chambre à part, les religieux décident de s'y introduire pour prendre du plaisir avec chacune d'entre elles. Ceux-ci ne montrent aucune hésitation car ils ne parviennent pas à résister à une telle opportunité. Aucune difficulté ne se dresse devant eux puisqu'ils trouvent même la clé sur la porte[2467]. Les femmes ne se doutent nullement de la réelle identité de ces hommes, pensant qu'il s'agit de leurs maris. Le lendemain matin, la méprise est découverte par les maris[2468]. L'un d'entre eux pense alors qu'il vaut mieux faire croire à leurs femmes que c'était bien eux, mais qu'ils ne s'en souviennent plus à cause de leur consommation de vin. Choisissant cette option, ils décident ensuite de rompre leur vœu de chasteté et de dormir désormais ensemble pendant toute la durée du voyage[2469]. Ici, même si les femmes mariées sont les victimes des religieux, le pèlerinage est à nouveau mis en lien avec la quête du plaisir. Il s'agit donc bel et bien d'un moyen pour des hommes, et même des ecclésiastiques, pour assouvir leur désir.

Dans cette nouvelle, si les maris se montraient compatissants, il n'en est rien dans la nouvelle LVI[2470]. Tout d'abord, la situation est très différente puisqu'il s'agit d'un adultère consenti entre une femme mariée et un curé. Le mari, ayant été prévenu de cette relation, décide de tendre un piège aux amants en partant en pèlerinage avec eux[2471]. Il espère alors observer leur comportement pour les prendre sur le fait. Ici, la quête spirituelle était surtout un prétexte pour confirmer les rumeurs qu'on lui avait rapportées. De retour de leur voyage, le mari fait croire qu'il doit s'absenter. Il tend alors un piège au curé, au sens propre du terme, puisqu'il place un piège dans lequel un loup est attrapé[2472]. Se rendant chez son amante, le curé tombe donc dans l'embuscade en compagnie de l'animal, mais il ne sera pas le seul. En effet, la chambrière et la femme les rejoindront[2473]. La vengeance du mari est totale puisqu'il décide ensuite de mettre le feu au piège.

[2467] *Ibid.*, p. 202, l. 47-56 : « Et si bien vint a ces bons freres qu'ilz trouverent la clef de la chambre aux femmes dedans l'huys ; si l'ouvrirent si tres souef qu'ilz ne furent de ame oïz. Ilz ne furent pas si folz, quand ilz eurent gaigné ce premier fort, pour plus seurement assaillir l'aultre, qu'ilz ne tirassent la clef dedans et resserrerent tresbien l'huys. Et puis après, sans plus enquerre, chacun print son quartier, et commencerent a besoigner chacun du mieux qu'ilz peurent ».
[2468] *Ibid.*, p. 205.
[2469] *Ibid.*, p. 206, l. 167-170 : « Ainsi coucherent tout le voyage et femmes et mariz ensemble, dont ilz se garderent trop bien de dire la cause qui ad ce les mouvoit ».
[2470] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, LVI, p. 352-356.
[2471] *Ibid.*, p. 352-353, l. 27-31 : « Et conclurent, luy et son cousin, d'aller en pelerinage a quatre ou six lieues de son hostel, et de y mener sa femme et ce curé pour mieulx se donner garde des manieres qu'ilz tiendront l'un vers l'aultre ».
[2472] *Ibid.*, p. 354.
[2473] *Ibid.*, p. 354-355.

C'est dans la nouvelle LXV que le pèlerinage a une véritable importance[2474]. Après avoir entendu la célèbre réputation d'un aubergiste qui possèderait un membre supérieur et serait un amant extraordinaire, une femme mariée désire vérifier cette rumeur[2475]. Elle annonce alors à son mari qu'elle va partir en pèlerinage au Mont-Saint-Michel, où se trouve justement cet aubergiste[2476]. Pourtant, le mari n'est pas dupe à propos de la raison qui pousse sa femme à partir. Il décide donc de se rendre au Mont-Saint-Michel, mais en toute discrétion, en prenant une autre route. Arrivant avant son épouse, il prévient l'aubergiste des raisons de sa venue[2477]. Il lui demande même d'échanger leur place et de dormir dans sa chambre. Ainsi, la femme, pensant avoir une relation sexuelle avec l'aubergiste, se trouve sans le savoir en compagnie de son mari. Lors du retour de la dame, il ne peut s'empêcher de lui révéler toute la vérité[2478]. Enfin, le mari de la nouvelle XCIII ne se montre pas aussi habile[2479]. En effet, une femme ayant pour amant un clerc, fait croire à son mari qu'elle souhaite aller en pèlerinage[2480]. Ce voyage ne s'effectuera finalement pas et le personnage masculin finit par découvrir ce que cachait son désir de partir[2481]. Ainsi, que ce soit dans les farces ou dans les nouvelles, le thème du pèlerinage propice aux périples amoureux est fortement présent. Même si les femmes sont souvent démasquées, elles espèrent que ce stratagème leur permettra de prendre du plaisir, loin des obligations conjugales.

Dans notre corpus, deux comédies reprennent ce motif hérité du Moyen Âge en utilisant le même type de personnage et avec le même prénom. *L'Eugène* et *Les Contens* mettent en effet en scène une femme mariée, Alix, qui profite de la naïveté excessive de son mari. Contrairement aux textes médiévaux, les maris des comédies humanistes, Guillaume et Thomas, se montrent soit très crédules, soit très compatissants. Dans ces deux pièces, nous retrouvons donc l'un des schémas phares de la farce : le triangle amoureux où le mari reste la dupe. Cette naïveté est une véritable source de comique puisque le public est complice de la tromperie de la femme mariée. Dans *L'Eugène*, Alix a comme amant l'abbé Eugène et fréquente régulièrement les lieux religieux. La situation est quelque peu différente dans la comédie d'Odet de Turnèbe puisqu'Alix fait croire à son mari, Thomas, qu'elle part en pèlerinage. Rappelons qu'elle a recours aux services du maquereau Saucisson afin de prendre du plaisir avec des hommes. Selon

[2474] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, LXV, p. 407-411.
[2475] *Ibid.*, p. 407-408.
[2476] *Ibid.*, p. 408, l. 31-32 : « elle print congé de son mary, pour aller en pelerinage au Mont-Saint-Michel ».
[2477] *Ibid.*, p. 409.
[2478] *Ibid.*, p. 411.
[2479] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, XCIII, p. 526-529.
[2480] *Ibid.*, p. 526.
[2481] *Ibid.*, p. 529, l. 94-97 : « Il prend ung petit demourant de ce poussin, et luy dist qu'elle parfist son pelerinage ; puis ferma l'huys et la laissa avec son coustre ».

ce dernier, la jeune femme se sert d'une activité religieuse comme alibi auprès de son mari : « c'est une marchande de la ruë Saint-Denis, qui a fait accroire à son mary qu'elle alloit en pelerinage à Nostre-Dame-de-Liesse. Et au lieu d'y aller s'est gentiment retirée en ma maison pour faire plaisir aux compagnons et prendre du bon temps pendant ces jours gras »[2482]. L'allusion aux « jours gras » ne tient pas au hasard. Saucisson montre en effet que la jeune femme profite de cette période carnavalesque pour s'affranchir de ses obligations et profiter des plaisirs. Alix fait donc partie d'une longue tradition de jeunes femmes, feignant de partir en pèlerinage alors qu'elles s'engagent ailleurs, jouissant de la vie à l'insu de leur mari. Le stratagème du pèlerinage au service du plaisir est ainsi clairement utilisé dans la comédie humaniste, ce qui montre sa filiation avec les textes médiévaux.

En revanche, la naïveté du mari est davantage mise en avant puisque, contrairement au personnage masculin des *Quinze Joies de Mariage*, Thomas laisse partir sa femme seule, prouvant qu'il lui fait confiance. À l'acte IV, scène 1, il loue Dieu d'avoir épousé une femme aussi pieuse « qui soit d'icy à Nostre-Dame-de-Liesse »[2483]. La situation est comique car il s'agit justement du lieu de culte où devrait se trouver Alix. Thomas pense d'ailleurs que sa femme est une grande dévote prête à affronter tous les dangers pour accomplir sa « devotion »[2484]. Même si ce substantif est rattaché dans la bouche de Thomas à la religion, il possède d'autres significations. Alexandra Velissariou le rappelle en ces termes : « Ce vocable prend dans ce cas une double signification, puisqu'il désigne à la fois le désir amoureux et la ferveur du pratiquant »[2485]. Comme c'était le cas dans les différents textes médiévaux, religion et plaisir ne font qu'un. Dans *Les Contens*, Alix se montre bien plus fervente dans la quête des plaisirs que dans la religion. Rappelons que le comique de situation s'accentue lorsque Thomas croise Alix, déguisée en homme, et commence à dénoncer les femmes qui trompent leurs maris.

Il est d'ailleurs intéressant de relever des points communs et des différences avec *L'Eugène*. Pour tromper son mari Guillaume, Alix utilise souvent la religion comme subterfuge. À l'acte I, scène 3, Guillaume explique en effet que sa femme est très pieuse et que, lorsque celui-ci est souffrant, elle se rend dans de nombreux lieux religieux pour prier :

> Elle s'en court par ces convents
> De sainct François, sainct Augustin,
> De l'abbaye sainct Martin,
> De sainct Victor, de sainct Magloire,
> Pour faire prier.[2486]

[2482] *Contens*, p. 127, l. 425-429.
[2483] *Ibid.*, p. 162, l. 29-30.
[2484] *Ibid.*, p. 162, l. 31.
[2485] A. VELISSARIOU, « Amour et *devocion* dans la nouvelle du XV^e^ siècle », p. 136.
[2486] *Eugène*, p. 55, v. 502-506.

Pourtant, sa piété n'est qu'une feinte. En effet, Alix se rend assurément dans ces lieux religieux, mais pour prendre du plaisir avec l'abbé Eugène. Néanmoins, comme Thomas dans *Les Contens*, Guillaume est très naïf à ce sujet et se vante d'être marié à une femme pieuse. Il ne se doute donc pas de ses réelles intentions. Si Alix dans *Les Contens* profitait surtout des jours gras, son homologue féminin dans la comédie de Jodelle ne peut s'empêcher d'être régulièrement à l'église. Comme les femmes dans la *Farce des Queues Troussées*, c'est dans ces lieux religieux qu'elle peut le plus s'adonner aux plaisirs. À l'acte I, scène 3, lorsque Guillaume loue sa vertu, Alix, quant à elle, commente en secret les propos de son mari. Elle dévoile alors ce qu'elle fait réellement lorsqu'elle se rend à l'église : « Voire, voire, / On y prie à deux beaux genoux »[2487]. Ici, la jeune femme détourne les paroles de Guillaume et laisse deviner au lecteur le sens qu'elle met derrière ses prières. Enfin, même si la vie licencieuse d'Alix est découverte au fil de la pièce, celle-ci pourra toujours être l'amante de l'abbé Eugène, puisque son mari donne son consentement. Ainsi, le détournement du pèlerinage dans l'ensemble des œuvres démontre comment le sacré peut être une source de comique. Loin d'exprimer clairement une critique virulente à ce sujet, les comédies humanistes perpétuent la tradition médiévale et créent des situations rocambolesques afin de divertir son public.

[2487] *Ibid.*, p. 55, v. 506-507.

4. Un mécanisme propre à la farce : le « trompeur trompé »

Lorsque la ruse est mise en scène, les personnages s'affrontent pour gagner la partie. Dès le début des farces, il est possible de voir quel personnage est la dupe et lequel est le plus rusé[2488]. Pourtant, tout n'est pas immuable dans une pièce farcesque, comme le rappelle Bernadette Rey-Flaud : « La distinction entre malin et sot, trompeur et trompé, est effacée par la notion de ruse, engrenage complexe dont le jeu constitue le "drame" »[2489]. Selon elle, la distinction entre ces différents types de personnages n'est pas toujours aisée. La farce serait ainsi un genre dramatique reposant sur le fonctionnement d'un mécanisme : le « trompeur trompé »[2490]. En effet, la situation peut se renverser à tout moment, surtout quand le naïf comprend finalement la tromperie et décide de se venger. Ce procédé, propre à la farce, a fait la fortune du genre puisqu'il est une véritable source de comique. Charles Mazouer le définit en ces termes : « On constate la fréquence du procédé du retournement – mécanisme comique universel du trompeur trompé ou de l'arroseur arrosé. En son milieu, la farce bascule et la ruse imaginée revient frapper son inventeur »[2491]. Le comique de situation s'amplifie alors : les spectateurs ne peuvent que rire face à ce retournement de la situation. Les ruses ne cessent donc de s'enchaîner pour le plus grand plaisir du trompeur.

Bernadette Rey-Flaud met en avant cette caractéristique que l'on retrouve souvent dans les pièces médiévales : « La tromperie, ressort de la farce, fonctionne dans le cas de figure le plus simple entre un trompeur et un trompé et comme un mécanisme bien entraîné, retourne alors du trompé devenu trompeur sur le trompeur initial »[2492]. Le personnage qui se montrait le plus rusé au début de la pièce peut également se méprendre sur les intentions de son interlocuteur. Celui qu'on pensait être le naïf menait peut-être lui aussi un double jeu. Selon Charles Mazouer, cet affrontement entre deux personnages rusés est plus intéressant que celui qui oppose un rusé et un naïf. Les subterfuges sont en effet plus travaillés : « Enfin, certaines

[2488] C'est notamment ce que Pierre Toldo affirme. Cf. P. TOLDO, « Études sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies », p. 181-183 : « Lorsqu'on voit ces personnages paraître sur la scène, on n'a qu'à les grouper en deux catégories bien distinctes, les sots et les rusés, les trompés et les trompeurs : les plus forts triomphent et les plus faibles sont raillés sans miséricorde ».
[2489] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 189.
[2490] Cf. *ibid.*, p. 29 : « Les thèmes de la farce favorisent donc un certain degré d'élaboration dans la composition de la pièce. Loin de se limiter à l'exposé d'une situation linéaire, bien des farces consistent dans une « finesse », un bon tour, une friponnerie, qui seront déjoués par une action inverse ».
[2491] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 322. Bernadette Rey-Flaud défend les mêmes idées en ces termes : « Le principe dynamique de la *farcerie* réside le plus souvent dans le retournement de la tromperie sur le trompeur qui devient alors le trompé ». Cf. B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 218.
[2492] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 184-185.

ruses rencontrent plus de résistance et nécessitent donc plus de persévérance et d'habileté de la part des trompeurs ; s'attaquant à des personnages sensés, la tromperie doit devenir un art pour réussir »[2493]. La véritable identité des personnages, ainsi que leurs intentions, sont donc brouillées.

Ce thème apparaît d'ailleurs souvent à la fin des farces, à l'image de la farce du *Savetier Calbain* :

> Tel trompe au loing, qui est trompé.
> Trompeurs sont de trompes trompez ;
> Trompant trompetez au tromp[é] :
> L'homme est trompé. [2494]

Si la farce commence dans la ruse, elle doit se terminer par le triomphe du personnage le plus fourbe de la pièce[2495]. Bernadette Rey-Flaud rappelle qu'il n'y a pas véritablement de but moral apparent, puisque seul compte le rire : « Différemment de la comédie, qui prétend corriger les vices, la farce ne vise à rien de plus qu'à exciter le rire par le triomphe de la fourberie. Elle ne poursuit aucun but moral. Elle ne propose pas d'autre leçon que la méfiance des trompeurs »[2496]. Nous assistons ainsi à des mises en scène qui rivalisent entre elles par leur ingéniosité[2497]. Dans ce cas de figure, les rusés deviennent à la fois metteurs en scène et acteurs, afin de ridiculiser à leur tour leurs adversaires. Il sera donc intéressant d'analyser les différents ressorts de ce procédé farcesque et de voir comment les dramaturges de notre corpus ont pu s'en emparer.

Avant d'étudier certaines farces construites à partir du procédé du « trompeur trompé », voyons comment que ce dernier a fait également la fortune des fabliaux. Dans *La Borgoise*

[2493] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 331.

[2494] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Savetier Calbain*, p. 167, v. 401-404. Cf. également, *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*, p. 393, v. 729-730 : « [Je] dictz pour toute recompence / Qu'à trompeur tromperye luy vient ». De même, le fait est notable à la fin du *Gentilhomme et Naudet*. Cf. *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Gentilhomme et Naudet*, p. 303, v. 410-413 : « Et, affin qu'il vous en souvienne, / Croyez moy qu'il fault, mon amy, / A trompeur trompeur et demy. / Pourtant que plus ne vous advienne ».

[2495] Ce sont notamment ces types de scènes qui plaisaient tant au public. Cf. Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 369 : « Les scènes les plus animées sont sans doute consacrées, non à la peinture d'une machination solitaire, mais à l'évocation de l'affrontement de deux personnages également ingénieux ».

[2496] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 209. Parlant du théâtre médiéval, Pierre Voltz expose son point de vue sur ce manque de moralité visible dans la farce. Cf. P. VOLTZ, *La Comédie*, p. 10 : « Ils ne connaissent qu'une forme de la justice : c'est qu'un trompeur trouve parfois plus malin qui le trompe ; et le récit de revanches, guère plus morales que les offenses premières, est la seule compensation qu'ils connaissent aux misères de ce monde-ci ».

[2497] Bernadette Rey-Flaud parle de « scénarios de la ruse » qui sont mis en scène à l'intérieur même des pièces. Nous assistons ainsi au phénomène du théâtre dans le théâtre. Cf. B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 11. Thierry Boucquey apporte également des éclairages intéressants à ce sujet. Cf. Th. BOUCQUEY, *Mirages de la farce : Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991 (*Purdue university monographs in romance languages*, 33), p. 25-53.

d'Orliens, le mari bourgeois est présenté d'emblée par le narrateur comme redoutable en affaires :

> Et ses sires estoit d'Amiens,
> Riche et menant a desmesure.
> De marchandise et d'usure
> Savoit touz les tours et les poins,
> Et quant que il tenoit as poins
> Estoit mout richement tenu.[2498]

Il semble alors difficile de tromper cet homme si rusé. Pourtant, quatre clercs écoliers sont de passage dans la ville et l'un d'entre eux tombe amoureux de la bourgeoise. Ayant des soupçons, le mari ne se montre pas naïf à ce sujet. Il demande alors à une jeune fille de surveiller étroitement sa femme, notamment lorsqu'il s'absente pour des raisons professionnelles. De son côté, le clerc parvient à séduire la bourgeoise. Elle lui propose alors de venir la retrouver dès que son mari quitte leur maison. La jeune fille fait part au bourgeois de ces nouvelles et ce dernier essaie de ne pas trop s'emporter face à sa femme, dissimulant ainsi ses véritables intentions. Il lui annonce en effet son départ et lui rappelle la confiance qu'il place en elle :

> Dame, fet il, il me convient
> Aller en ma marchaandie :
> Gardez l'ostel, ma douce amie,
> Comme preudefame doit fere,
> Car rien ne sai de mon repere.[2499]

Ces paroles sont mensongères puisque le bourgeois sait très bien ce qu'il peut advenir en son absence. Néanmoins, la dame ne se doute de rien et prévient son amant afin de saisir l'opportunité qui leur est offerte. À ce moment du texte, c'est elle qui semble la plus naïve, même si elle pense faire preuve de ruse en trompant son mari. Plus loin, le narrateur indique que le mari arrive au lieu de rendez-vous fixé par les amants. La dame accueille avec joie l'homme qui se tient face à elle, mais elle se rend compte qu'il s'agit en réalité de son mari.

Face à cet imprévu, elle décide d'être la plus rusée du couple. Elle feint de ne pas être surprise et le fait patienter en prétextant qu'elle doit s'occuper d'abord du personnel de la maison. Elle enferme alors son mari dans une pièce en lui demandant de l'attendre[2500]. Pendant ce temps, la femme reçoit le clerc au rendez-vous fixé, le conduit dans sa chambre et prend du plaisir avec lui. Elle le fait patienter à son tour et va rejoindre son personnel[2501]. Elle explique alors qu'elle est importunée par un jeune clerc et que, pour lui donner une leçon, elle l'a fait venir en l'absence de son mari et l'a même enfermé dans une pièce. Sa requête est explicite :

[2498] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *La Borgoise d'Orliens*, p. 366, v. 4-9.
[2499] *Ibid.*, p. 367, v. 62-66.
[2500] *Ibid.*, p. 368, v. 92-140.
[2501] *Ibid.*, p. 368, v. 141-165.

elle offrira du vin si son personnel de maison bat cet importun, mais sans le tuer pour autant[2502]. Bien évidemment, il s'agit du mari qui va être tellement rossé par ses serviteurs qu'il finira par s'enfuir de sa propre maison. La bourgeoise en profite alors pour prendre à nouveau du bon temps avec son amant[2503].

Plus tard, le mari finit par rentrer chez lui et fait croire qu'il a été victime d'une agression. Son épouse se montre alors prévenante en prenant soin de lui. Enfin, son personnel lui raconte ce qui s'est passé : le bourgeois ne doit pas se soucier de la fidélité de sa femme puisqu'elle a infligé une punition à un prétendant. L'homme, qui a été dupé, est donc rassuré et ne se méfie plus d'elle : « Par mon chief, el se desfendi / Comme dame cortoise et sage : / Onques puis en tot son aage / De nule rien ne la mescrut ! »[2504]. Finalement, c'est la femme qui ressort gagnante, même si le mari pense avoir été le plus ingénieux des deux.

Dans le fabliau *L'Enfant qui fu remis au soleil*, les mêmes procédés sont utilisés, mais la situation est inversée[2505]. Le récit possède des points communs avec celui de *La Borgoise d'Orliens* puisque la situation initiale présente un bourgeois rusé en affaires, qui s'absente souvent et laisse donc sa femme seule[2506]. Celle-ci en profite alors pour prendre un amant, mais tombe enceinte[2507]. Elle doit donc justifier la présence de l'enfant au retour de son mari. Comptant sur sa crédulité, elle lui raconte une aventure peu commune : se promenant près d'une montagne en hiver et étant rêveuse, elle aurait, par mégarde, avalé un peu de neige. Ce fait serait la cause de l'arrivée de leur enfant[2508]. Au premier abord, le mari ne met pas en doute son explication et semble la croire, se réjouissant même d'avoir enfin un héritier.

Pourtant, le narrateur dirige le lecteur sur une autre piste : « Ains ne dit plus, atant se tait, / Ne son penser pas me montra »[2509]. L'enfant finit par grandir et la sincérité de la femme n'a toujours pas été remise en question. Par la suite, le mari lui annonce qu'il compte emmener leur enfant en voyage afin de lui apprendre le métier de marchand[2510]. Le lecteur découvre alors

[2502] *Ibid.*, p. 368, v. 166-210.
[2503] *Ibid.*, p. 368, v. 211-272.
[2504] *Ibid.*, p. 374, v. 319-322.
[2505] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *L'Enfant qui fu remis au soleil*, p. 218-221.
[2506] *Ibid.*, p. 218, v. 1-7 : « Jadis estoit uns marcheans / Qui n'estoit mie mescheans, / Ne de gaaingnier esbahis ; / Souvant aloit par le païs / Pour ses denrees enploier : / De son avoir monteploier / Ne fu pas souvant a sejour ».
[2507] *Ibid.*, p. 218, v. 12-20 : « La marcheande endementiers / Fist son ami d'un bacheler. / Amours, qui ne se peut celer, / Les a mis en si grant desir / Qu'ansanble les a fait gesir. / Mais la chose ne fu pas fainte, / Car la dame remest ensainte : / Un fil en ot, ainsis avint ! ».
[2508] *Ibid.*, p. 219, v. 31-37 : « Et je, qui pas ne me gardoie, / Amont vers le ciel esgardoie : / Par pechié reçui en ma bouche / Un poi de noif, qui tant fu douce / Que ce bel enfant en conçui / D'un seul petit que j'en reçui : / Einsis m'avint con je vous di ».
[2509] *Ibid.*, p. 219, v. 46-47.
[2510] *Ibid.*, p. 219-220.

qu'il prépare depuis plusieurs années sa vengeance et qu'il n'a pas été dupe du mensonge de son épouse[2511]. Il décide en effet de vendre l'enfant qui finit entre les mains d'un marchand d'esclaves :

> Tant vont par estranges contrees
> Qu'a Palerne sont descendu.
> Illueques a l'enfant vendu
> Li preudons et changié a grainne
> A un marcheant, qui l'enmainne
> En Alixandre pour revendre.[2512]

L'homme n'éprouve aucun remords puisqu'il termine ses activités professionnelles et rentre chez lui. Devant à son tour se justifier sur l'absence de l'enfant à sa femme, il fait preuve d'une grande ingéniosité : il prend en effet sa femme au piège avec son propre mensonge. Il affirme en effet que, sur le chemin, le soleil était tellement fort que leur enfant a fini par fondre comme de la neige, puisqu'il avait été conçu grâce à cela :

> « Savés comment avenu m'est ?
> En ce païs ou j'ai esté,
> Par un chaut jour ou tans d'esté
> – Ja estoit passés miedis –
> Lors erriemes moi et mon fis
> Par un haut mont, qui tant fu haut
> Que li solaus ardent et chaut
> Sor nous ardamment descendi.
> Sa clarté trop chier nous vendi,
> Car vo fil remestre couvint
> De l'ardeur qui dou solau vint.
> Par ce sai bien et m'apersoif
> Que nostre fius fu fais de noif,
> Et pour ce pas ne me merveil
> S'il est remés au chaut soleil. »[2513]

Il est donc difficile pour son interlocutrice de demander plus d'explications si elle ne veut pas se compromettre. Elle comprend ainsi qu'elle a été trompée, mais n'avoue pas ouvertement sa défaite. Une histoire similaire se trouve d'ailleurs dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* avec la nouvelle 19[2514]. Malgré de nombreux points communs avec le fabliau, quelques éléments narratifs ont été tout de même modifiés. Tout d'abord, l'infidélité de la femme semble davantage justifiée dans la nouvelle que dans le fabliau. En effet, le mari, également un marchand, part en voyage pendant une première période et sa femme reste seule en faisant fructifier les affaires familiales. Satisfait, le mari part une nouvelle fois mais sur une période plus longue, soit dix ans. C'est pendant cette deuxième période que la femme prend un

[2511] *Ibid.*, p. 219, v. 50-52 : « Mais adés fu en soupeson / Li preudons et en pourveance / Qu'il en veïst sa delivrance ».
[2512] *Ibid.*, p. 220, v. 92-97.
[2513] *Ibid.*, p. 221, v. 118-132.
[2514] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, p. 126-130.

amant et a un autre enfant qu'elle élève comme les autres. Comme dans le fabliau, la femme doit justifier la présence d'un nouvel enfant auprès de son époux, lorsque celui-ci rentre chez lui. La neige est à nouveau une source de procréation féconde :

> Et si vous ne le me feistes au partir, je ne sçay moy penser dont il peut estre venu, sinon que, assez tost après vostre partement, ung jour j'estoie par ung matin en nostre grand jardin ou, tout a coup, me vint ung soudain appetit de menger une fuille d'oseille qui pour l'heure de adonc estoit couverte et soubz la neige tappie. J'en choisy une entre les aultres, belle et large, que je cuiday avaler ; mais ce n'estoit que ung peu de neige blanche et dure. Et ne l'eu pas si tost avalée que ne me sentisse en trestout tel estat que je me suis trouvée quand mes aultres enfans ay porté.[2515]

Si le narrateur du fabliau était peu explicite sur les réelles pensées du mari à la suite de ce mensonge, il en va tout différemment dans la nouvelle. Ici, le mari n'est pas crédule, ayant bien compris que sa femme a été infidèle. La même vengeance est mise en œuvre puisque le marchand vend le jeune enfant à un marchand d'esclaves et retourne aussi son subterfuge contre elle :

> Et comme ung jour nous estions sailliz de nostre nave, pour faire en terre chascun une fosse pour nous tappir pour le soleil, nostre bon filz, qui de neige, comme sçavez, estoit, en nostre presence, sur le gravier, par la grand force du soleil, fut tout a coup fondu et en eaue resolu.[2516]

La nouvelle reprend bien les éléments principaux du fabliau en révélant la défaite de la ruse féminine où le personnage a été pris à son propre piège.

Dans ces textes, le procédé du « trompeur trompé » apparaît surtout entre le mari et la femme. Cette donnée a été une source d'inspiration pour les auteurs des farces puisqu'elle permettait de confronter ces deux types de personnages qui s'opposent très souvent dans les pièces médiévales. Ce type de situation comique apparaît par exemple dans la farce des *Femmes qui font refondre leurs maris*[2517]. L'adage qui correspondrait le mieux à cette pièce serait : « il faut se contenter de ce que l'on a ». L'exigence féminine est ici critiquée lorsque deux femmes qui sont voisines, Jennette et Pernette, ne cessent de se plaindre de leurs maris respectifs. Ces derniers semblent pourtant les aimer et leur ont offert de nombreux biens[2518]. Néanmoins, des défauts leur sont assignés : leur vieillesse les pousse à se montrer souvent acerbes et, surtout, impuissants sexuellement[2519]. Le thème de l'insatisfaction sexuelle des femmes dans les farces

[2515] *Ibid.*, p. 128, l. 65-76.
[2516] *Ibid.*, p. 130, l. 128-133.
[2517] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Les femmes qui font refondre leurs maris*, p. 129-182.
[2518] *Ibid.*, p. 131, v. 23-29 : « Vous vous courroucez, se me semble, / A tort, sans cause et sans raison. / N'avons-nous pas belle maison, / Terres, prés, vignes à grand foison, / Tant qu'entour nous n'y a voisin / Qui en ayt plus souffisamment. / Louer en debvons l'omnipotent ». Cf. aussi, p. 133, v. 40-43 : « Je ne vous fais point de riotte, / Je ne vous touche ne courrouce ; / Car oncques homme mieulx n'ayma / Sa femme que moy, ce m'est advis ».
[2519] Le mari de Jennette, Thibault, est lucide à ce sujet. Cf. *ibid.*, p. 134, v. 59-66 : « Ha ! m'amye, qui ne peult ne peult. / Vous debvez prendre pacience. / Celluy mestier n'est pas science / Pour recouvrer de bien en

se retrouve donc ici[2520]. Quand les deux voisines se retrouvent, elles ne peuvent s'empêcher de déplorer leur vie conjugale. Désireuses de trouver une solution à ce problème, elles comptent sur la réputation d'un Fondeur de cloches qui vient d'arriver en ville et qui assure pouvoir transformer des hommes âgés en jeunes gens vigoureux. Les deux femmes mettent alors tout en œuvre pour convaincre leurs maris de tenter l'expérience. Elles pensent se montrer rusées et ainsi obtenir une nouvelle situation plus profitable. Malgré la mise en garde du Fondeur, qui pense qu'il vaut mieux être marié à un homme âgé mais docile[2521], Pernette et Jennette n'y entendent rien et n'espèrent plus qu'une seule chose : avoir un mari vigoureux qui pourra enfin les satisfaire sexuellement[2522]. La transformation effectuée, son succès est total : les maris sont redevenus de jeunes hommes très beaux[2523]. Le procédé du « trompeur trompé » survient à ce moment de la pièce puisque les deux amies vont finalement être les dupes. Elles ont été en effet aveuglées par l'envie de modifier leur vie conjugale en négligeant les autres changements possibles. Alors que les maris étaient auparavant âgés, mais prévenants, ils sont désormais autoritaires : « Mais il fauldroit changer maniere : / Je veulx gouverner à mon tour »[2524]. Ces derniers se montrent alors menaçants en voulant battre leurs femmes si elles refusent de les laisser être les maîtres de la maison[2525]. Ceux qui devaient être trompés sont finalement gagnants à la fin de la pièce. Même si les deux femmes tentent de convaincre le Fondeur de les aider à retrouver leurs maris d'avant, celui-ci refuse sans la permission des concernés[2526], lesquels refusent bien évidemment de redevenir des hommes dociles. Jennette et Pernette devront ainsi assumer leur choix et supporter d'une autre manière leurs nouveaux maris.

Il n'est pas rare que les personnages féminins qui se plaisaient à dominer leurs maris subissent un changement radical dans la prise de pouvoir au sein du couple. Cette situation est visible notamment dans la farce du *Cuvier* qui met en scène une lutte d'autorité au sein du couple[2527]. Le mari, Jaquinot, ne supporte plus le caractère autoritaire de sa femme et de sa

---

mieulx ; / Car, quant l'homme devient plus vieulx, / Il devient plus lasche à ouvrer : / Il n'est si vaillant laboureur / Qui ne s'ennuy de labourer ».

[2520] Ce thème est propre au genre farcesque. Dans notre première partie, nous avons démontré son importance, ainsi que l'héritage qu'il était possible de retrouver dans les comédies humanistes de notre corpus. Cf. *supra*, p. 116-133.

[2521] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Les femmes qui font refondre leurs maris*, p. 159, v. 332-339 : « Que vous coustent-ilz de costé vous, / Vieil, chanu, la barbe florye ? / Vous demandez grande folye. / Vous les menez et pourmenez ; / Par vous sont du tout gouvernez ; / Vous estes dames et maistresses ; / Quant vous voulez faire largesses, / Leurs biens ne vous sont deffandus ».

[2522] Cf., notamment, *ibid.*, p. 165, v. 409-410 : « Mais que j'aye ung jeune gallant, / Il ne m'en chault, quoy qu'il me couste ».

[2523] Cf. *ibid.*, à partir de la page 170.

[2524] *Ibid.*, p. 171, v. 477-478.

[2525] *Ibid.*, p. 173-176.

[2526] *Ibid.*, p. 180-181, v. 577-591.

[2527] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Cuvier*, p. 39-76.

belle-mère[2528]. Sans cesse mis en position de faiblesse face aux deux femmes, il doit subir leur mauvaise humeur et réaliser de nombreuses tâches inscrites sur un rôlet qui paraît infini[2529]. Un événement fait tout basculer : sa femme tombe dans une grande cuve et craint de se noyer. Elle demande alors à son mari de la tirer de ce mauvais pas. Celui-ci fait mine d'être niais puisqu'il relit les tâches inscrites sur le rôlet une par une. Il répond alors que sauver sa femme ne fait pas partie des choses à accomplir[2530]. Le procédé de « trompeur trompé » apparaît ici étant donné que Jaquinot utilise le subterfuge de sa femme pour le retourner contre elle. Les rôles finissent donc par s'inverser : Jaquinot devient le maître de la situation. Nous assistons à un comique de situation entre le mari qui lit à haute voix toutes les tâches à effectuer et sa femme qui l'interrompt à chaque fois en craignant pour sa vie[2531]. Il en profite donc pour poser ses exigences : « Ce ne feray-je, sur mon ame, / Se premier il n'est promis / Que en possession seray mis / Desormais d'estre le maistre »[2532]. Les deux femmes sont obligées d'accéder à ses requêtes et de cesser de le malmener. Jaquinot sera donc le maître de maison et n'aura plus à supporter les ordres de sa femme et de sa belle-mère.

Lorsque le procédé du « trompeur trompé » est mis en œuvre, il n'est pas rare d'observer que les personnages, auparavant opprimés, parviennent à tirer parti de ce qui faisait la force de l'autre personnage. On peut ainsi trouver des points communs entre la farce du *Cuvier* et celle du *Savetier Calbain*[2533], même si, dans cette farce, c'est la femme qui prend finalement le pouvoir. Comme dans la farce du *Cuvier*, la farce du *Savetier Calbain* s'ouvre sur une querelle conjugale. Collette désirerait posséder plus de biens, et notamment des robes[2534]. En revanche, lorsqu'elle s'adresse à son mari, Calbain, pour lui en faire part, celui-ci feint de ne pas l'entendre et ne cesse de chanter[2535]. Un comique de situation est à nouveau manifeste avec ce dialogue de sourds qui s'est installé dans le couple[2536]. Un troisième personnage intervient alors. Il s'agit du Galland qui, voulant aider Collette, échoue à son tour face au chant incessant de Calbain[2537]. Si ce comique de répétition fait rire le mari, il n'en est rien pour sa femme qui s'impatiente.

[2528] *Ibid.*, p. 39-41, v. 1-7 : « Le grant dyable me mena bien / Quant je me mis en mariage. / Ce n'est que tempeste et oraige ; / On n'a que soulcy et peine. / Tousjours ma femme se demaine / Comme ung saillant ; et puis sa mere / Afferme tousjours la matiere ».
[2529] *Ibid.*, p. 47-58.
[2530] *Ibid.*, p. 64, v. 207 : « Cela n'est pas mon rolet ».
[2531] *Ibid.*, p. 65-67.
[2532] *Ibid.*, p. 73, v. 287-290.
[2533] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Savetier Calbain*, p. 137-167.
[2534] *Ibid.*, p. 137-140.
[2535] Un peu plus loin dans la pièce, Calbain explique son stratagème en aparté. Cf. *ibid.*, p. 155, v. 228-229 : « Voila comment je me desrobe. / Par chanter je la tiens en lesse ».
[2536] *Ibid.*, p. 140-148.
[2537] *Ibid.*, p. 152-156.

Elle décide alors de suivre le conseil du Galland : elle profite de ce que son mari dorme pour lui subtiliser sa bourse afin de s'acheter une robe[2538]. Bien évidemment, à son réveil, Calbain demande des explications à Collette sur la mystérieuse disparition de son argent. Celle-ci joue alors le même jeu que lui : elle lui répond en chantant[2539]. Même si Calbain désire retrouver sa bourse et menace même de battre sa femme, il finit par abandonner devant l'entêtement de sa femme. Il a donc été pris à son propre piège par Collette qui utilise la même ruse que lui, mais à ses propres fins.

Dès lors qu'il s'agit de duper leur mari, les femmes peuvent se montrer très rusées. Ce fait est notamment remarquable dans la farce de *Lucas, le sergent borgne et boiteux et le Bon Payeur* où Ameline réussit à convaincre son mari que les rumeurs de son infidélité sont fausses[2540]. Pourtant, après s'être rendu chez le Bon Payeur, le sergent Lucas revient chez lui et met à nouveau en garde sa femme : il n'acceptera aucune tromperie de sa part. Malgré les promesses de celle-ci, Lucas espère lui tendre un piège : il feint de partir, mais épie sa maison de loin[2541]. Mais les amants l'ont entendu et il leur faut trouver une solution rapidement : l'amant finit par se cacher dans la maison, pendant que le mari tente de rentrer chez lui. La femme recourt alors à une ruse. Elle explique à son mari qu'elle a fait un rêve : celui-ci aurait la faculté de voir avec ses deux yeux[2542]. Elle aimerait ainsi vérifier si ce n'était qu'un rêve ou s'il peut se réaliser. La didascalie indique qu'elle cache l'unique œil qui permet à Lucas de voir. Bien évidemment, cette ruse permet au Vert Galant de s'échapper de la maison. Ainsi, Lucas ne peut pas prouver qu'il y avait un autre homme avec sa femme et avoue sa défaite :

> Bien peu s'en fault que ne t'asomme.
> Tu m'es venu l'oeuil estouper
> Afin de le faire eschaper.
> Tu m'as bien deceu en efaict.
> Je te prendray dessus le faict
> Une aultre foys, sans long babil.[2543]

Si le mari pensait pouvoir prouver l'infidélité de sa femme, c'est elle qui a réussi finalement à le duper[2544].

[2538] *Ibid.*, p. 158-159, v. 270-277.
[2539] *Ibid.*, p. 160-164.
[2540] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon Payeur*, p. 277-307.
[2541] *Ibid.*, p. 300, v. 250-255 : « Y fault mectre tous mes effors / A me mucher icy endroict / Et voire tout ; car elle croit / Que je m'en suys dehors alé. / J'espiray du long et du lé / Pour voir se le galant viendra ».
[2542] *Ibid.*, p. 305, v. 310-317 : « Je me dormoyee ; / Et en me dormant je songoyee / Que Dieu vous avoyt pour le myeulx / Enlumyné tous les deulx yeulx. / Je n'us oncques ausy grand joyee, / Hélas ! Mon amy, que je voyee, / Car g'y ay ma credence ferme ».
[2543] *Ibid.*, p. 306-307, v. 328-333.
[2544] C'est le Vert Galant qui a le dernier mot dans la farce et qui souligne la ruse de son amante. Cf. *ibid.*, p. 307, v. 337-340 : « Vous avés vu quel finnesse / Que pour trouver une fin esse. / Souldain il n'est que femme fine. / Par ceste fin la farce finne ».

Au premier abord, le retournement de situation entre le rusé et la dupe semble concerner principalement mari et femme. Pourtant, il est possible de le retrouver également dans le triangle amoureux. Dans ce cas, c'est bien souvent le mari qui se montre le plus rusé et qui parvient, contre toute attente, à tromper l'amant qui avait voulu se jouer de lui. Nous avons vu que dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier*, le lecteur aurait pu croire que l'amant serait le vainqueur. Pourtant, la Meunière projette avec son mari de tromper les deux hommes afin de leur subtiliser de l'argent. Le procédé de « trompeur trompé » apparaît ici : alors que les deux Gentilshommes voulaient devenir les amants de la Meunière, c'est le mari de cette dernière qui pourrait les tromper à son tour avec leurs femmes. Ils ont donc perdu l'autorité qu'ils possédaient pour avoir voulu tromper des personnages qui se sont montrés finalement plus rusés qu'eux.

Il n'est pas rare aussi de voir des naïfs de condition sociale modeste se jouer de personnages plus nobles qui pensent être supérieurs à eux. C'est ce qui se produit notamment dans la farce du *Gentilhomme et Naudet* où, comme dans *Le Poulier à six personnages*, un gentilhomme subit ce qu'il a fait endurer à un mari qu'il pensait naïf[2545]. Dans cette pièce farcesque, Naudet découvre l'adultère de sa femme, Lison, avec le Gentilhomme. Ce dernier ne cesse en effet de trouver des subterfuges pour éloigner ce mari gênant afin de prendre du plaisir avec son amante. Il lui demande par exemple de prendre son cheval et de se promener avec lui[2546], mais également d'aller chercher du vin[2547]. Le Gentilhomme espère d'ailleurs l'éloigner assez longtemps de son domicile en lui demandant d'aller porter des lettres à son épouse[2548]. Il pense alors être très rusé, contrairement à son adversaire : « Je luy jouray donc de finesse »[2549]. Le lecteur peut croire également en cette supériorité puisque Naudet s'exécute à chaque fois. Pourtant, il finit par revenir sur ses pas et retourne chez lui. Il découvre alors les deux amants :

> Esse tout ce que je diray ?
> Qu'esse cy ? ilz s'en sont vollez.
> Moy, mot, paix ! là je les os.
> Hon ! ilz font la beste à deux dos.
> La, la, la, la, il joue beau jeu.[2550]

Naudet décide de prendre la robe du Gentilhomme et de se rendre chez lui comme convenu. Il semble savoir déjà comment il pourra se venger de lui. C'est en effet à demi-mot qu'il avoue

[2545] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Gentilhomme et Naudet*, p. 265-303.
[2546] *Ibid.*, p. 272.
[2547] *Ibid.*, p. 274-275.
[2548] *Ibid.*, p. 277.
[2549] *Ibid.*, p. 277, v. 101.
[2550] *Ibid.*, p. 284, v. 175-179.

progressivement à la femme du Gentilhomme qu'il a surpris ce dernier avec son épouse[2551]. Afin d'être plus clair, Naudet propose à la Damoiselle de lui faire une démonstration :

> Le plus sot y est le plus saige.
> Pour veoir, mettez moy en besongne.
> Or dictes que je vous empoigne,
> Si comment Monsieur faict ma femme :
> Et je vous jure, sur mon ame,
> Que point ne vous escondiray.[2552]

Cette mise en scène est plus explicite et les nouveaux amants prennent du plaisir ensemble. Même si la femme de Naudet pensait avoir un mari très naïf, elle est loin de se douter de ce qu'il fait de son côté avec une autre[2553]. C'est pourtant le Gentilhomme qui découvre le premier la tromperie. En effet, de retour chez lui, il comprend au fur et à mesure qu'un autre homme peut profiter des faveurs de son épouse lorsqu'il est absent[2554]. Ayant été trompé par celui qu'il trompait également, le Gentilhomme accepte la proposition finale de Naudet : chacun reste chez soi et se contente de sa propre femme[2555]. Grâce au procédé du « trompeur trompé » celui qui dupait cesse de le faire après avoir été dupé à son tour. Ce subterfuge est donc salvateur pour les personnages qui paraissent faibles face aux autres.

La situation est plus complexe dans la farce du *Savetier, le Moine et la Femme* puisque nous assistons à plusieurs retournements de situation[2556]. Le procédé de « trompeur trompé » finit toujours par contrarier les plans de l'amant. Rappelons que le Savetier fait croire au Moine qu'il est marié à une femme très douce. Il s'agit en réalité d'un mensonge et le Moine va le découvrir à ses dépens. Vêtu des habits du Savetier, le Moine aperçoit enfin sa femme, mais la rencontre ne se passe pas comme prévu : elle se dirige vers celui qu'elle pense être son mari et se met à le battre[2557]. Le religieux comprend alors que le Savetier lui a joué un mauvais tour pour se moquer de lui puisqu'il savait très bien comment sa femme allait réagir : « Vecy le meilleur tour du monde. / Bien savoye par ces deux mains / Qu'en la fin n'en auroit ja mains, / Puis qu'avoit mon abit vestu »[2558]. Néanmoins, le Moine refuse d'en rester là et désire se venger en faisant d'elle son amante. Il fait alors croire au Savetier qu'il aimerait confesser son épouse pour l'absoudre de ses péchés. Ayant été la dupe, il espère être désormais le dupeur :

[2551] *Ibid.*, p. 287-291.
[2552] *Ibid.*, p. 292, v. 266-271.
[2553] *Ibid.*, p. 293, v. 284 : « On faict de luy tout ce qu'on veult ».
[2554] *Ibid.*, p. 302, v. 390-393 : « Cecy est neufve nouvelle : / Tenir me veul[x] à la maison, / Puis qu'on vient à ma Damoyselle / Pendant que je suis à Lison ».
[2555] *Ibid.*, p. 302, v. 403-404 : « Gardez donc vostre seigneurie, / Et Naudet sa naudeterie ».
[2556] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 145-194.
[2557] *Ibid.*, p. 162-164.
[2558] *Ibid.*, p. 166, v. 245-248. Le Savetier est d'ailleurs satisfait de sa ruse et d'avoir profité de la naïveté du Moine. Cf. *ibid.*, p. 168-169, v. 274-277 : « Quant je pense aux coups / Que ce povr[e] homme à voir dire / A souffert, j'ay grant fain de rire. / Comme il a esté attrappé ! ».

Fin-Verjus m'a ennuyt trompé ;
Mais se je puis, par voye aulcune,
Je luy en rendray bien d'une,
De quoy il ne se doubte mye.
Car, par bieu, je feray amye
De sa femme, s'en puis finer.
On doit en tout temps affiner
Ung tel homme fin comme il est.
Je m'en voys sans plus d'arrest
L'actendre ; elle n'arrestera goute.[2559]

Les intentions du religieux sont claires : il veut se venger en jouant sur la naïveté du Savetier. Pourtant, comme nous l'avons vu, le Moine est trompé une deuxième fois : déguisé en femme, le Savetier se rend à l'église et se met à rosser le religieux pour le punir d'agir ainsi avec des femmes mariées[2560]. Ainsi, celui qui était le plus rusé dès le début de la pièce le reste jusqu'à la fin. Le Savetier a réussi à ridiculiser le Moine à plusieurs reprises en se montrant plus ingénieux que lui.

Rappelons également les intrigues des farces de *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*[2561] et du *Pourpoint rétréci*[2562]. Dans ces deux pièces, les personnages rusés veulent tromper autrui en mettant en scène une fausse confession[2563]. Certes, ils obtiennent à chaque fois la vérité qu'ils voulaient connaître, mais celle-ci révèle surtout comment ils ont été eux-mêmes trompés. Tandis que la Voisine dans *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie* découvre que son voisin a été infidèle, mais surtout qu'il a pris la virginité de sa fille[2564], Richard et Gaultier apprennent que leur ami, Tierry, avait auparavant organisé une rixe contre l'un et avait été l'amant de la femme de l'autre[2565]. Dans les deux farces, découvrant que l'on s'est joué d'eux, les personnages décident de se venger de manière assez violente afin de redevenir les maîtres de la situation, même si le mal est fait[2566]. Comme nous avons pu le voir dans l'ensemble de ces farces, il n'est pas anodin qu'un personnage qui a été dupé veuille se venger par les coups. Comme le rappelle Barbara C. Bowen, les scènes de bastonnade faisaient partie du comique des pièces farcesques :

[2559] *Ibid.*, p. 169, v. 278-287.
[2560] *Ibid.*, p. 189.
[2561] *Le Recueil de Florence*, *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, p. 55-71.
[2562] *Le Recueil de Florence*, *Le Pourpoint rétréci*, p. 607-626.
[2563] L'ensemble de ce procédé blasphématoire fait l'objet d'une étude plus approfondie dans cette présente partie : cf. *supra*, p. 427-439.
[2564] *Le Recueil de Florence*, *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, p. 68, v. 469-471.
[2565] *Le Recueil de Florence*, *Le Pourpoint rétréci*, p. 623-625.
[2566] Dans *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, la femme et la Voisine lui assènent de nombreux coups. Cf. *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, p. 69-71. Cependant, dans *Le Pourpoint rétréci*, la vengeance est plus sordide puisque les deux amis l'enveloppent dans un drap pour le jeter dans l'eau. Le lecteur ne sait donc pas s'il meurt noyé ou finit par survivre. Cf. *Le Pourpoint rétréci*, p. 626. Michel Corvin rappelle qu'il est tout à fait normal de trouver ce type de scènes dans l'univers farcesque. Cf. M. CORVIN, *Lire la comédie*, p. 48-49 : « Univers de pulsions élémentaires, de transgression et de compensation mêlées, la farce est aussi le lieu de la violence : les vengeances, les heurts de toutes sortes peuvent mener au meurtre ».

« Quelques jeux de scène qui reviennent dans mainte pièce parce qu'ils étaient sûrs de plaire, sont presque tous de purs gestes – coups, entrées, sorties, etc., faciles à saisir et sans subtilité »[2567].

Mais le procédé du « trompeur trompé » ne se limite pas à la sphère privée. Il est possible également de le retrouver dans d'autres circonstances. Selon Michel Rousse, c'est la farce de *Maître Pathelin* qui illustre le mieux ce procédé : « Ceux qui, comme Pathelin, manigancent leurs ruses et croient pouvoir maîtriser le cours des choses et le plier à leur volonté finissent par rencontrer des revers cinglants »[2568]. Toute la comédie jouée par Pathelin et sa femme au Drapier prouvait une grande maîtrise de l'art du subterfuge pour le personnage éponyme[2569]. Ses conseils avisés ont permis au Berger de gagner son procès. Ce dernier avait en effet demandé à Pathelin de l'aider et il lui avait proposé de jouer la comédie en ne répondant au juge que par « bée », le faisant passer ainsi pour quelqu'un d'idiot[2570]. Cette ruse est un succès, puisque le juge ne répond pas favorablement aux supplications du Drapier qui voulait accuser le Berger et Pathelin[2571]. Ainsi, à la fin du procès, ce dernier réclame de l'argent au Berger pour ses bons services. Si l'avocat a prouvé son ingéniosité tout au long de la pièce, il tombe dans le piège d'un personnage qui, contre toute attente, est plus rusé que lui. Ne cessant de répondre par « bée », le Berger crée un dialogue de sourds[2572]. Pourquoi ne continuerait-il

---

[2567] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 36. Cf. également, *ibid.*, p. 37 : « Le seul jeu de scène habituel qui soit franchement et brutalement *physique*, les coups de bâton ou de poing ont fait la joie du public d'Aristophane jusqu'au *Punch and Judy* anglais, en passant par la commedia dell'arte et Molière. Ils sont normalement donnés par le mari à la femme, par la femme au mari, ou réciproquement, et forment le dénouement logique d'une dispute, et un élément indispensable de la peinture d'un ménage ». Il est à noter qu'il s'agit d'une caractéristique propre à la farce médiévale. Dans son étude sur le théâtre de Térence, Harold W. Lawton rappelle que, même si des disputes sont présentes sur scène, elles ne se terminent pas pour autant par des coups. Cf. H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e siècle*, t. 1, p. 52 : « Toutefois Térence ne s'abaisse jamais jusqu'à nous dépendre des rixes ». Il s'agit donc bien d'une invention du Moyen Âge puisque Philippe Ménard mentionne la présence des scènes de bastonnade dans les fabliaux. Cf. Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 199 : « Dans la littérature d'inspiration plaisante les coups et les rixes représentent un thème traditionnel, vieux comme le monde (…) Chez les auteurs de fabliaux les querelles, bagarres, pugilats, mêlées confuses ne sont pas rares ». Cf. également, B. FAIVRE, « Le sang, la viande et le bâton (Gens du peuple dans les farces et les mystères des XV^e et XVI^e siècles) », p. 29 : « Battre ! Battre sa femme ou son mari, son valet, son voisin, l'amant, l'ami ou l'étranger, mais cogner ! Lorsqu'on se plonge un peu dans les farces françaises des XV^e et XVI^e siècles, les bastonnades et échanges d'horions reviennent comme une constante et presque un "ornement obligé" de la farce. Si l'on prend ainsi comme échantillon représentatif les trois grands recueils de farces, soit 115 farces environ, des coups sont donnés ou échangés sur scène dans 45 d'entre elles ».

[2568] M. ROUSSE, « Pathelin ou la fourberie en question », p. 31.

[2569] Konrad Schoell relève toute l'ingéniosité de Pathelin. Cf. K. SCHOELL, « Commerçants et paysans. Structures de *Pathelin* : l'opposition des personnages », p. 63 : « En fait, il n'est pas seulement excellent acteur, mais en même temps grand metteur en scène. Car c'est lui qui distribue et explique les rôles à ses adjuvants, Guillemette et Thibault ».

[2570] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maître Pathelin*, p. 294-295, v. 1120-1125 : « Mais veez cy qu'il te convendra : / Tantost quant on t'apellera / Pour comparer en jugement, / Tu ne repondras nullement / Fors « bée » à quelque persoinpne / Pour quelque mot que l'en te sonne ».

[2571] *Ibid.*, p. 327-329.

[2572] *Ibid.*, p. 333-337.

pas ce jeu qui lui a déjà été tant profitable ? Les conseils de Pathelin se retournent donc contre lui. Ses derniers mots résonnent alors comme une morale pour ceux qui sont devenus les dupes, après avoir été les dupeurs : « J'ay trompé des trompeurs le maistre ; / Quar tromperie est de tel estre / Que qui trompe, trompé doibt estre »[2573]. Dans toute ruse, il est normal que les frontières entre le personnage fourbe et celui du naïf soient floues, puisque les rôles peuvent s'intervertir.

Pathelin n'est pourtant pas le seul personnage qui subit un retournement de situation. Comme nous l'avons vu, le procédé du « trompeur trompé » est également présent dans la farce du *Pâté et la Tarte*[2574]. Poussés par la faim, deux coquins parviennent à subtiliser un pâté d'anguille à un pâtissier et à sa femme. Il faut souligner l'ingéniosité de la ruse des deux comparses, puisque ceux-ci s'étaient appropriés l'identité d'un autre et étaient parvenus à jouer leur rôle à la perfection. Leur ruse avait la forme d'un déguisement « verbal » qui consiste, selon Georges Forestier, à « dire qui l'on prétend être ou ce que l'on prétend ne pas être »[2575]. Malgré leur première réussite, ils sont finalement dupés à leur tour par le pâtissier qui attend le premier coquin avec un bâton. Celui-ci fait preuve d'honnêteté en avouant comment son ami et lui avaient réussi à duper le couple[2576]. Le pâtissier découvre ainsi qu'il y a un deuxième voleur qui n'a pas encore été appréhendé. Il lui fait alors une proposition afin de se venger du deuxième coquin. Le premier coquin revient ensuite vers son ami et lui fait croire qu'il a échoué dans son entreprise. Il affirme alors que la pâtissière ne donnera la tarte qu'à celui qui avait été le messager pour le pâté[2577]. Ne se doutant nullement de ce qu'il attend, le deuxième coquin se rend chez le pâtissier et se fait battre. La femme peut donc se venger pour les coups qu'elle avait reçus à cause de la fourberie du coquin : « Vous aurez cent coup[s] d[e] baston ! / Estes-vous trouvé à taton ? / Pour vous j'ay eu mon dos frotté »[2578]. Ayant obtenu vengeance, le couple espère dissuader les deux coquins de les voler à nouveau.

Dans *Les Deux Savetiers*, il était difficile d'anticiper la réalisation du procédé du « trompeur trompé »[2579]. Comme le titre l'indique, deux savetiers sont mis en regard : l'un est riche et l'autre est pauvre, mais il ne cesse de se montrer joyeux et de chanter, pour le plus grand déplaisir de son voisin. Le plus riche décide de le tromper en lui faisant croire que, s'il se rend à l'église et prie Dieu, il obtiendra tout l'argent qu'il désire. Son objectif est simple : il

[2573] *Ibid.*, p. 338, v. 1515-1517.
[2574] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Pâté et la Tarte*, p. 185-212.
[2575] G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988 (*Histoire des idées et critique littéraire*, 259), p. 54.
[2576] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Pâté et la Tarte*, p. 205-206, v. 211-232.
[2577] *Ibid.*, p. 208.
[2578] *Ibid.*, p. 209, v. 261-263.
[2579] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Les Deux Savetiers*, p. 37-61.

veut lui prouver qu'il est comme tous les autres et qu'il aime posséder de nombreux biens. Pour ce faire, il déploie toute une mise en scène puisque le savetier riche se place derrière l'autel et se fait passer pour Dieu. Le Pauvre négocie alors pour avoir cent écus qu'il obtient réellement des mains de son interlocuteur. Il décide de quitter l'église en emportant l'argent avec lui. Néanmoins, son voisin sort de sa cachette et le suit en lui réclamant son argent. Le Pauvre refuse puisqu'il explique que cet argent lui a été offert par Dieu : « Vous estes un peu trop camus : / Dieu me les vient de donner »[2580]. Le Riche se sent pris à son propre piège puisque son voisin semble avoir cru à toute sa mise en scène.

Mais il refuse à son tour d'en rester là et l'assigne en justice[2581]. Son adversaire lui rétorque qu'il n'a pas de tenue assez respectable[2582]. Le Riche lui prête donc une robe car il veut récupérer au plus vite son argent. Afin de ne pas être la dupe, il suit de près son voisin. C'est donc le Pauvre qui choisit le Prevost, malgré les réticences de l'autre savetier[2583]. Au fil de la pièce, le lecteur comprend qu'il connaît bien le Prevost. Le jugement en tant que tel se réalise et le Pauvre donne sa version des faits : c'est Dieu qui lui a donné cet argent, il ne l'a donc pas volé à son voisin, comme celui-ci ne cesse de le répéter[2584]. Face à cet entêtement, le Riche dévoile la vérité : il s'est fait passer pour Dieu pour prouver qu'il avait raison, mais la démonstration a pris une tournure à laquelle il ne s'attendait pas. Le même retournement de situation qui était présent dans la farce de *Maître Pathelin* opère ici. Finalement, le riche savetier a été dupé par le pauvre savetier qu'il prenait pour un niais[2585]. Ce dernier est pourtant bien rusé puisqu'il parvient à garder l'argent et la robe de son voisin. Le premier stratagème de l'un a donc permis à l'autre de gagner la partie en tournant la situation à son avantage.

Dans notre corpus, ce procédé farcesque se rencontre trois fois à des degrés différents. Comme dans les pièces farcesques, il est utilisé dans la sphère privée, et dans un contexte plus large. À chaque fois, le personnage qui se croyait rusé devient finalement la dupe. Rappelons que *Les Contens* représentent un cas de duperie typique entre une entremetteuse et un jeune

[2580] *Ibid.*, p. 49, v. 145-146.
[2581] Il n'est pas rare en effet que certaines farces se terminent par une scène de procès. Les personnages espèrent alors obtenir justice, notamment lorsqu'ils ont été dupés ou lorsqu'ils veulent régler leurs comptes. Cf. notamment dans l'édition d'André Tissier : *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *L'Official* (p. 91-128) et *Raoullet Ployart* (p. 255-285) ; *ibid.*, t. 7, *Maître Pathelin* (p. 187-338) ; *ibid.*, t. 10, *Le Pet* (p. 35-63). Cf. également l'étude éclairante d'André Tissier dans l'édition de la farce de *L'Official*, p. 84-88.
[2582] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Les Deux Savetiers*, p. 51, v. 157-158 : « Sainct Jean, je n'y entreray ja, / Car mes abitz ne vallent rien ».
[2583] *Ibid.*, p. 53, v. 187-188 : « Mais il se commet tant d'excès ! / En tout, on use tromperie ».
[2584] *Ibid.*, p. 58.
[2585] *Ibid.*, p. 60, v. 268-273 : « Ainsi disoit-il des escus. / C'est un fort terrible sire. / Vous sçavez qu'il ne sçait que dire : / Il demande puis l'un puis l'autre, / Puis d'un costé et puis d'autre. / La teste il a esservellée ».

premier. À l'acte II, scène 2, alors qu'Eustache pensait pouvoir soutirer des informations à Françoise, il devient finalement la dupe. Il croit tellement aux mensonges de son interlocutrice qu'il se retire de la course pour la main de Geneviefve. Le comique est ici présent puisque le jeune homme est persuadé d'être resté le maître de la situation, alors qu'il a été manipulé tout au long de la scène par l'entremetteuse. Dans le monologue qui suit, il est plaisant de constater qu'Eustache n'a toujours pas compris qu'il a été la dupe : « Or je remercie Dieu de ce qu'il m'a envoyé aujourd'huy ceste bonne femme, comme l'ange à Tobie, pour m'advertir de mon salut »[2586].

Ce stratagème opère également dans *La Reconnue*, mais sur un mode différent. Dans l'ensemble de la pièce, le rôle du plus rusé semble être tenu par Monsieur l'Advocat[2587]. C'est en effet lui qui tire les ficelles en décidant de l'avenir des autres personnages. Rappelons qu'il fait tout pour arranger le mariage de la jeune Anthoinette avec le clerc, Maistre Jehan, afin de pouvoir prendre du plaisir avec elle à sa guise. L'ensemble de la comédie présente donc les différentes tractations de Monsieur l'Advocat pour parvenir à ses fins. Il manipule notamment sa femme pour la convaincre de consentir à ce mariage arrangé, sans qu'elle connaisse ses réelles intentions. Malheureusement, les plans du vieil homme sont contrariés par un retournement de situation extérieur. Monsieur l'Advocat se fait prendre à son propre piège puisque le Gentilhomme de Poictou, qui est le véritable père d'Anthoinette, vient à sa rencontre pour obtenir des informations sur l'avancée de son procès. Ce dernier choisit l'époux de sa fille, qui ne sera pas celui que Monsieur l'Advocat avait prévu. Il ne parvient donc pas à être le plus rusé.

Même si les comédies d'Odet de Turnèbe et de Rémy Belleau reprennent le procédé du « trompeur trompé », celui-ci est surtout développé dans *La Tasse*. Cette pièce comporte en effet de nombreux éléments farcesques au sein de son intrigue. Elle s'ouvre avec la ruse de deux compagnons, Ripaille et Bravache, qui veulent subtiliser de la nourriture et la tasse d'un couple, Jerosme et Jaqueline. Ils profitent alors de l'absence du mari pour duper Jaqueline à deux reprises. Rappelons l'héritage farcesque avec les scènes de bastonnade qui s'ensuivent, après que Jerosme a découvert la méprise de sa femme[2588]. Face à ce déchaînement de violence, Jaqueline peut compter sur sa chambrière. Cette dernière lui conseille en effet de se venger de son mari d'une tout autre manière. Le procédé de « trompeur trompé » commence ainsi à

[2586] *Contens*, p. 120-121, l. 319-321.
[2587] Dans cette partie, nous avons consacré une analyse plus poussée de ce type de personnage en mettant en avant sa fourberie, et ce notamment avec sa femme : cf. *supra*, p. 408-416.
[2588] Cf. notamment, *ibid.*, p. 71.

apparaître. Après avoir proposé Laure, un Italien de passage, comme futur amant, Georgette organise l'entrevue avec sa maîtresse. Mais les deux amants sont surpris par Bertrand, le serviteur. Au retour de son maître, il ne peut s'empêcher de lui révéler la vérité et ce dernier vérifie les faits par lui-même. Jaqueline peut à nouveau compter sur sa chambrière pour la sortir de ce mauvais pas. Alors que Jerosme comptait sur le témoignage d'Adrian, son voisin, et de son page, il se rend compte qu'il s'est trompé et il est accusé de calomnies par les autres personnages. Celui qui pensait tendre un piège à sa femme devient finalement la dupe. L'acte V s'ouvre sur la vengeance finale des deux femmes. Après avoir ridiculisé Jerosme aux yeux d'autrui, elles finissent également par le battre :

> Lourdaut, ubriagas, sac de vin,
> Qu'ou diable sié lou farlanguin.
> Piquo fort dou baston, Georgetto,
> Là, là, piquo sus sa gibetto.
> Mestre gibous, vous en aurès,
> Vous marci vous nous cridarès.[2589]

Ainsi, comme dans les pièces farcesques, les personnages féminins parviennent à reprendre le pouvoir et à asseoir leur autorité. Jerosme en vient même à implorer leur pardon : « Pardonnez moy donc, ie vous prie, / Et ie vous iure sur ma vie / Que ie ne vous tanceray onc »[2590]. Si c'était Jerosme qui ne cessait de donner les coups au début de la pièce, la situation est totalement inversée désormais.

Dans cette comédie, il est possible de trouver une nouvelle fois le procédé de « trompeur trompé ». À l'acte III, après avoir subtilisé les perdrix, Bravache et Ripaille se contentent de leur larcin en voulant les manger aussitôt. Une didascalie indique pourtant un retournement de situation : « On leur derobe les perdris : cependant qu'ils regardent l'un d'un costé et l'autre de l'autre »[2591]. S'ensuit alors une violente dispute entre les deux hommes[2592] et la disparition mystérieuse des perdrix semble briser leur amitié. Alors que les deux amis étaient très complices, ils s'accusent l'un l'autre. En effet, ils sont tous deux des maîtres de la dissimulation et du mensonge. Chacun pense alors que l'autre est le voleur et qu'il ne veut pas partager la nourriture volée :

> Ie veux mourir si ie les ay,
> Par mon serment, ny si ie sçay
> Qui les a : mais c'est vous peut estre,
> Ie voy bien vous estes le maistre
> Pour tromper vostre compagnon.[2593]

[2589] *Ibid.*, p. 123-124.
[2590] *Ibid.*, p. 125.
[2591] *Ibid.*, p. 60.
[2592] *Ibid.*, p. 60-63.
[2593] *Ibid.*, p. 61.

Même si l'identité du véritable voleur n'est pas connue, nous assistons à un comique de situation. Alors que Ripaille et Bravache n'avaient cessé de faire preuve de ruse, ils deviennent cette fois-ci les dupes d'un petit larcin. La scène tourne alors au ridicule : Bravache en vient à prendre le plat et veut forcer Ripaille à le manger. Ce dernier finit par s'enfuir, tout en étant poursuivi par son comparse[2594]. Nous les retrouvons bien plus tard dans la pièce au dernier acte. Les deux compagnons sont démasqués par l'amant de Jaqueline, qui parvient à leur reprendre la tasse qu'ils avaient volée[2595]. Laure désire alors les emmener avec lui en se présentant comme un héros auprès de Jerosme, ce qui lui permettra de gagner sa confiance. Cette confrontation permet la réalisation d'un autre procédé qui fera la fortune des comédies de Molière un siècle plus tard : le procédé de la reconnaissance. Ripaille et Bravache découvrent en effet qu'ils sont des parents de Jerosme et Jaqueline, créant ainsi un dénouement heureux propre à toute comédie.

[2594] *Ibid.*, p. 63.
[2595] *Ibid.*, p. 137.

5. Regarder au-delà des apparences : le déguisement au service de la ruse

5.1. Prendre l'identité d'un autre personnage

Comme le rappelle Rutebeuf dans son fabliau, *Frère Denise*, il faut rester prudent et se méfier des fausses apparences : « Uns proverbes dit et raconte / Que tout n'est pas ors c'on voit luire »[2596]. Les personnages rusés tentent souvent de tromper autrui en ayant recours au déguisement[2597]. Dans *Le rire et le sourire dans les romans courtois en France au Moyen Âge*, Philippe Ménard décrit les différentes étapes de ce subterfuge :

> Le spectacle de l'erreur ou de l'ignorance d'autrui est souvent pour les hommes un sujet de divertissement (…). Tantôt, l'accent est mis sur le personnage qui se méprend. Que le personnage s'abuse de lui-même ou soit le jouet d'un autre, c'est essentiellement de son illusion que nous nous égayons. Tantôt notre regard est attiré moins par l'être abusé que par le mystificateur. Les manèges du personnage qui dissimule son identité ou utilise des déguisements suscitent alors notre sourire. Tantôt les masques tombent ou les yeux se dessillent : c'est la fin des illusions, la connaissance de la vérité, les retrouvailles de deux êtres qui ont quelque chose de plaisant. Enfin, la peinture des inventions et du déploiement de la ruse appartient encore au même champ comique ou, du moins, n'en diffère pas foncièrement, car nous nous divertissons de voir le trompeur faire des dupes.[2598]

Le déguisement est un procédé propre à la ruse, qui permet de duper les plus naïfs, et même ceux qui pensaient être clairvoyants. Il s'agit d'un mécanisme complet et complexe puisque le personnage qui revêt les habits d'un autre crée une illusion visuelle[2599]. Mais il peut jouer également sur le langage et les gestes s'il veut tenir son rôle à la perfection. Les réflexions d'Insaf Machta sont éclairantes à ce sujet :

[2596] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *Frère Denise*, p. 15, v. 14-15.

[2597] Dans l'introduction de son ouvrage, Georges Forestier rappelle à quel point ce procédé était utilisé dans de nombreux genres littéraires, même si les critiques ne le voyaient pas toujours d'un bon œil. Cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 14 : « Procédé romanesque dans les genres sérieux, procédé de farce dans les comédies, technique destinée à susciter des imbroglios à l'espagnole ou des reconnaissances à l'italienne, simple avatar de la feinte ou du quiproquo, la plupart des historiens du théâtre tenaient le déguisement pour un phénomène mineur, dont il fallait à tout prix se débarrasser pour accéder au chef-d'œuvre classique ».

[2598] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans les romans courtois en France au Moyen Âge*, p. 333.

[2599] Georges Forestier met en avant toutes les facettes du déguisement. Cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 21 : « Simple déguisement en costume, déguisement de costume avec changement de sexe, déguisement de costume avec changement de condition, dissimulation du visage et du nom sous le masque, simple dissimulation d'identité (et éventuellement de condition) : la panoplie des déguisements est vaste et susceptible de nombreuses combinaisons ». Cf. également, J.-Cl. AUBAILLY, *Le théâtre médiéval profane et comique*, p. 134 : « En général tout bon tour – qui peut à lui seul composer une parade – repose sur une *substitution* qui provoque une méprise et par suite crée une situation comique. Or cette substitution offre un caractère particulièrement scénique – et conforme à l'aspect parodique de la fête populaire – lorsqu'elle consiste en un déguisement, lequel permet par ailleurs, qu'il soit la source d'une méprise réelle ou feinte, de multiples possibilités de retournement ». Par rapport aux comédies humanistes, nous renvoyons à l'article de Madeleine Lazard : cf. M. LAZARD, « Le corps vêtu : signification du costume à la Renaissance », *Le corps à la Renaissance. Actes du XXX^e colloque de Tours 1987*, dir. J. CEARD, M.-M. FONTAINE et J.-Cl. MARGOLIN, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 77-94.

> Le déguisement est à la fois manipulation de l'apparence, du geste et du langage visant à garantir l'*incognito*. Les différents niveaux de la simulation participent ainsi d'une identité d'emprunt entrant en interaction avec la véritable identité du personnage et avec d'autres identités qui lui sont contiguës.[2600]

Ce type de fourberie est particulier, notamment lorsqu'il est question de se faire passer pour un personnage bien connu des autres dans la pièce. Ce procédé est d'ailleurs présent dès les fabliaux[2601]. Philippe Ménard relève toute son ingéniosité : « Les ruses les plus spectaculaires, les plus difficiles à réaliser sont peut-être les déguisements et surtout les substitutions de personne »[2602]. Vu comme un travestissement, cet élément a fait la fortune de toute la littérature médiévale. Outre les fabliaux, il est possible de trouver des substitutions de personnages dans les nouvelles et dans les farces. Pour ces dernières, Barbara C. Bowen rappelle l'utilisation de ce procédé : « Le *travestissement* est fort goûté par le public des farceurs »[2603].

Quelles sont les spécificités de l'usurpation de l'identité d'un personnage bien connu des autres dans la pièce ? Dans ce type de situation, toute l'attention est portée sur le jeu de celui qui va jouer le rôle d'un autre puisqu'il doit créer l'illusion. En effet, il est plus difficile de prendre l'identité de quelqu'un que les autres connaissent, que de revêtir les habits d'un personnage quelconque. Le personnage rusé doit aussi réaliser une véritable mise en scène qui lui permettra de duper autrui. Georges Forestier formule cette idée en ces termes : « Se déguiser, c'est effectivement revêtir un moi d'emprunt et agir comme si l'on était ce moi, c'est-à-dire jouer un rôle »[2604]. C'est ici toute la subtilité de ce procédé : devenir un autre qui a ses caractéristiques propres[2605].

[2600] I. MACHTA, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XII^e siècle*, p. 119.

[2601] Pour notre étude, nous nous limiterons aux fabliaux, aux farces et aux nouvelles du Moyen Âge. Nous aurions perdu en clarté en étendant notre champ d'étude. Il est néanmoins à noter que le travestissement est présent également dans la littérature courtoise médiévale. Cf. notamment, Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans les romans courtois en France au Moyen Âge*, p. 336-339 par exemple.

[2602] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 190.

[2603] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 39. Les propos de Zoé Ververopoulou vont également dans ce sens. Cf. Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 216-217 : « Mais la farce ne se contente pas d'une simple imposture ; tout en servant une finalité, celle-ci doit, de plus, être recherchée, outrée, ludique. Ainsi, le déguisement, supercherie corporelle par excellence, constitue pour les personnages farcesques une pratique favorite (…). Procédé appartenant par tradition au carnaval mais par définition au domaine du dramatique (le déguisé joue un rôle), il est également lié à une problématique de l'identité, que la farce illustre toujours de manière comique ». Charles Mazouer démontre aussi l'importance de ce procédé dans les farces. Cf. Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 316-317 : « Parmi les jeux de scène, il convient de faire une place à part aux simulations et déguisements divers. Nombre de farces développant une tromperie, ces comédies intérieures sont naturelles et se déploient à proportion de la ruse des trompeurs et de la crédulité de leurs victimes (…). Mais le déguisement effectif, qui produit des effets scéniques et comiques intéressants (car le spectateur sait toujours qui est déguisé), est utilisé dans les farces ».

[2604] G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 15.

[2605] Rosanna Brusegan relève la complexité de ce procédé. Cf. R. BRUSEGAN, « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction », p. 102-103 : « Mais pour que le masque fonctionne comme tel, il faut qu'une partie de la vérité qu'il prétend dissimuler soit apparente. Le moment de la découverte est ici essentiel. ». Cf. également les remarques intéressantes de Georges Forestier qui souligne l'importance de créer cette illusion : G. FORESTIER,

Dans notre corpus médiéval, les amants se plaisent par exemple à revêtir les habits du mari pour différentes raisons. C'est notamment le cas dans la farce du *Savetier, le Moine et la Femme* où le religieux lubrique prend les habits du mari afin de séduire son épouse[2606], en vain, comme nous l'avons vu. Selon le Savetier, son interlocuteur pourra mieux mesurer à quel point sa femme fait preuve de tendresse, si celle-ci croit qu'il s'agit de son mari :

> Baiser ? Par mon sainct sacrement,
> Voulentiers vous la baiserez.
> Mais vecy comment vous ferez
> De peur que ne vous escondisse :
> Despouillez moy froc et pelisse,
> Et vestez mon habillement.
> Puis elle viendra hastivement
> Vous baiser, cuidant que soit moy.[2607]

Il pense ainsi que le déguisement est nécessaire afin de créer une illusion parfaite. L'échange d'habits se réalise donc avec le consentement de celui qui en est le détenteur. Un peu plus loin, le lecteur devine que le religieux porte désormais les vêtements du Savetier puisqu'il demande si tout est conforme[2608]. En revanche, le mari lui conseille de se taire afin de ne pas éveiller les soupçons de sa femme : « Mais venez çà ; gardez vous bien / Que mot n'ysse de vostre bouche »[2609]. L'illusion ne peut être que visuelle puisque le Savetier pense que la duperie sera un échec si on ajoute le langage ou les gestes. Lorsque la femme se rend à la taverne pour retrouver son mari, elle le confond avec le Moine qui est déguisé[2610]. Même si le religieux se met à parler, la femme ne se rend jamais compte de sa méprise. En effet, elle est tellement en colère contre son mari, qui ne cesse d'être à la taverne au lieu de travailler, qu'elle se met à frapper celui qui porte ses habits. Rappelons que le Savetier s'était montré rusé dès le début puisqu'il voulait donner une leçon au Moine.

La femme ne découvre d'ailleurs sa méprise que bien plus tard. Et si son mari ne lui avait pas révélé la vérité[2611], elle aurait continué à croire qu'elle avait rossé la bonne personne : « Saint Pol, s'a esté sur voz rains / Que j'ay frappé, non pas sur luy. / Je le sçay bien »[2612]. Elle

---

Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars, p. 245 : « Processus de dédoublement, le jeu sur l'identité fait coexister deux personnalités distinctes sous une même apparence. Et la question est de savoir comment ces deux personnalités s'harmonisent, comment s'organisent les relations entre l'être et le paraître. En toute logique, pour qu'un déguisement puisse être mené à la bonne fin, il faudrait que la personnalité fictive recouvre entièrement la personnalité réelle, que celle-ci se fonde dans celle-là, que le paraître efface toute trace de l'être, que l'illusion soit complète ».

[2606] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 145-194.

[2607] *Ibid.*, p. 157, v. 135-142.

[2608] *Ibid.*, p. 159, v. 162 : « Suis-je bien ? ».

[2609] *Ibid.*, p. 159, v. 164-165.

[2610] Une didascalie prouve le succès du subterfuge. Cf. *ibid.*, p. 162 : « cuydant que ce soit son mary ».

[2611] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Le Savetier, le Moine et la Femme*, p. 170, v. 296-297.

[2612] *Ibid.*, p. 171, v. 304-306.

déduit alors qu'elle a été dupée par un déguisement : « Il estoit donques desguisé / Pour prendre vostre habillement »[2613]. Il est difficile de savoir si le personnage féminin était tellement aveuglé par sa colère qu'elle n'a pas pris garde à qui elle avait véritablement affaire, ou si le Moine jouait son rôle à la perfection. Notons que cette pièce met en scène une deuxième fois le déguisement. Découvrant que le Moine a menacé sa femme et lui a fait du chantage pour prendre du plaisir avec elle, le Savetier désire se venger. C'est son épouse qui lui propose d'utiliser à nouveau le subterfuge :

> Ma robe je vous vestiray.
> Quant ainsi habillé serez,
> En sa chambre vous en yrés.
> Je sçay de vray, quant vous verra
> Ainsi habillé, il cuydera
> Que ce sois-je, j'en suis certaine.[2614]

Selon la femme, le Moine se laissera facilement prendre au jeu. Tel un metteur en scène, elle donne quelques conseils à son mari, qui deviendra un acteur : « Faictes bein ce que vous ay dit / Et contrefaictes bien la femme »[2615].

Un théâtre dans le théâtre se met en place, lorsqu'une didascalie indique que le Savetier est désormais « en femme »[2616]. Il parvient d'ailleurs à duper à la fois le Portier qui lui indique la chambre du Moine[2617], ainsi que ce dernier[2618]. Le religieux ne reconnaît nullement le Savetier, qui dissimule sa véritable identité en empruntant les traits de sa femme : « Ha ! que le grant diable y ait part ! / Quelle femme j'ay si trouvé ? »[2619]. Même s'il se fait battre, le Moine croit toujours qu'il s'agit de l'épouse du Savetier. Il ne découvre pas le visage de son bourreau et fait preuve de naïveté. Le Portier est également dupé jusqu'à la fin de la pièce, et laisse le Savetier s'échapper, après que celui-ci l'a rossé. Dans tous les cas, le Savetier n'a jamais révélé son identité et a joué son rôle à la perfection en parlant au nom des femmes : « Quant femmes viennent à confesse, / Les doit-on arrester ainsi ? »[2620]. Finalement, ce déguisement a pu tromper à nouveau le Moine, qui voulait pourtant réprimander les hommes, de même que le Moine et le Portier, qui voulaient profiter de certaines femmes pour prendre du plaisir avec

[2613] *Ibid.*, p. 171, v. 308-309.
[2614] *Ibid.*, p. 183, v. 460-465.
[2615] *Ibid.*, p. 184, v. 470-471.
[2616] *Ibid.*, p. 184.
[2617] Le Portier s'adresse en effet à lui avec l'adjectif « Belle » et le nomme comme « ma doulce amye » : cf. *ibid.*, p. 185, v. 484 et p. 186, v. 490.
[2618] Quant au Moine, il l'appelle « ma très doulce amye ». Cf. *ibid.*, p. 187, v. 508.
[2619] *Ibid.*, p. 190, v. 530-531 : cf. aussi, p. 190, v. 534-535 : « Je croy que c'est une diablesse. / Oncques je ne fuz si infames ».
[2620] *Ibid.*, p. 192, v. 560-561.

elles. La portée comique de cette farce n'exclut pas une portée morale : « Ilz sont (très) bien estrillez, je croy. / En ce point les doit-on pugnir »[2621].

Il est possible aussi de retrouver la même tonalité comique avec l'utilisation du déguisement dans la farce du *Gentilhomme et Naudet*[2622]. Après avoir découvert que le Gentilhomme était l'amant de sa femme, Naudet décide de se venger en empruntant sa robe. Revêtant cet habit, le mari bafoué espère courtiser à son tour la femme de celui qui l'a dupé. Celle-ci se laisse prendre au jeu au début, mais elle découvre rapidement qu'il ne s'agit pas de son mari : « Par mon createur, je l'ay belle ; / C'est Naudet. Que Dieu nous doint joye ! »[2623]. Si le spectateur pensait que le déguisement servirait à duper la Damoyselle, il n'en est rien. En réalité, cette robe a d'autres visées. D'un côté, Naudet peut jouer au gentilhomme et prendre sa place le temps de la pièce. Celui-ci se délecte en effet de son nouveau statut : « Monsieur, hau ! vous me jettez / Monsieur ! Suis-je doncques Monsieur ? / La robe me faict grand honneur. / Je suis Monsieur, ma Damoyselle »[2624]. En voulant créer cette illusion, Naudet redevient le maître de la situation et ne se laisse plus dominer par le Gentilhomme.

D'un autre côté, la présence de ce déguisement permet à Naudet de révéler peu à peu la vérité au sujet de sa venue[2625]. En effet, ayant été démasqué rapidement par la Damoyselle, il doit reprendre son propre rôle. Celle-ci comprend d'ailleurs que son mari a une relation extraconjugale avec Lison, la femme de son interlocuteur. Naudet propose même de montrer à la Damoyselle comment son mari et sa femme procédaient. Finalement, même s'il vantait ses prouesses sexuelles, il joue à nouveau le rôle du Gentilhomme : « Il met ainsi sa robbe bas / Et prent Lison en ceste sorte, / Et en l'autre chambre l'emporte / Sus la couchette, et ferme l'huis »[2626]. On devine aisément que cette mise en scène se réalise véritablement, permettant ainsi à Naudet et à la Damoyselle de se venger de leurs infidèles époux respectifs[2627].

Il est à noter que la jeune femme, comblée, aimerait toujours avoir un tel homme à ses côtés : « Sus mon ame, / Naudet, je n'eusse pas cuydé. / Tu en besongnes comme un maistre »[2628]. Elle en vient même à dire que cet échange d'identité devrait être permanent :

[2621] *Ibid.*, p. 193, v. 568-569.
[2622] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Gentilhomme et Naudet*, p. 265-303.
[2623] *Ibid.*, p. 285, v. 195-196.
[2624] *Ibid.*, p. 285, v. 191-194.
[2625] La Damoyselle demande en effet la raison de cet accoutrement et Naudet explique les différents événements qui sont survenus, dont le fait qu'il a vu sa femme et le Gentilhomme prendre du plaisir ensemble. Cf., *ibid.*, p. 287, v. 218-220 : « Dy moy doncques, sans point mentir, / Pourquoy Monsieur t'a faict vestir / Sa robe. Tu l'as bien touillée ».
[2626] *Ibid.*, p. 292, v. 274-277.
[2627] *Ibid.*, p. 295, v. 312-314 : « Or sus, le vouliez veoir, / Comme Monsieur faict à ma femme. / Je vous l'ay monstré ».
[2628] *Ibid.*, p. 295, v. 314-316.

« Pleust à Dieu que tu fusses Monsieur / Et que Monsieur devint Naudet ! »[2629]. Le port de l'habit est très important, puisque Naudet se prend à nouveau au jeu lorsque le Gentilhomme rentre chez lui sans sa robe : « Voycy Naudet Monsieur qui vient »[2630]. Le mari comprend alors rapidement qu'il a été dupé à son tour. Finalement, le Gentilhomme et Naudet décident de ne plus échanger leurs rôles. Le déguisement a donc permis de lever le voile sur la vérité cachée et de mettre fin à la relation triangulaire entre les protagonistes.

Si dans les farces, les personnages masculins se plaisent à revêtir les habits d'un autre pour lui jouer un mauvais tour et reprendre le pouvoir, le fait est également remarquable dans les nouvelles, mais avec une approche quelque peu différente. Lorsqu'il est question de relations extraconjugales, le genre narratif met en scène des substitutions. Ici, il s'agit davantage de personnages féminins, et notamment des femmes mariées, qui cherchent à tromper leurs maris. Madeleine Jeay souligne l'importance de ce procédé dans *Les Cent Nouvelles nouvelles* :

> C'est à un autre type de manipulation de la notion de topos qu'est consacrée l'étude sur la « coucherie par substitution » dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*. Le nombre étonnamment important de nouvelles construites à partir du scénario de la substitution de partenaire sexuel indique qu'il fonctionne comme matrice narrative dont toutes les potentialités sont exploitées par le narrateur. Les variations apportées au triangle de base – personnage substitué, personnage qui se substitue et objet de la substitution – portent sur le sexe des acteurs, la conscience que les partenaires ont ou pas de ce qui se trame, l'identité des personnages. Le plaisir du récit est ici, de toute évidence, celui de jouer sur toutes les possibilités d'une figure donnée.[2631]

Prendre l'identité d'un autre personnage permet de complexifier le triangle amoureux traditionnel que l'on retrouve dès les fabliaux. Dans les nouvelles, on retrouve ainsi le mari, la femme et l'amant, à qui l'on peut ajouter un autre personnage, se faisant passer pour quelqu'un d'autre afin de parfaire l'illusion. Rappelons que ce mécanisme de tromperie n'est pas propre aux nouvelles médiévales puisqu'il apparaissait déjà dans la légende de Tristan et Iseut. Celle-ci, devenue l'amante de Tristan sur le bateau qui la conduit à son époux, le roi Marc, va devoir se montrer rusée pendant sa nuit de noces. C'est d'ailleurs sa servante qui prend sa place et qui se fait passer pour elle.

Apparaissant à plusieurs reprises dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*, la substitution peut avoir une portée comique, comme dans la nouvelle 61[2632]. Ici, un marchand découvre qu'il est

[2629] *Ibid.*, p. 296, v. 319-320.
[2630] *Ibid.*, p. 296, v. 331.
[2631] M. JEAY, « Combinatoires médiévales », *Écriture de la ruse*, dir. E. GRODEK, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000 (*Faux titre*, 190), p. 255-260, ici p. 259. Cf. également, A. VELISSARIOU, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent Nouvelles nouvelles*, p. 175 : « Les *Cent Nouvelles nouvelles* abondent en procédés visant à changer l'apparence ou l'identité d'un personnage, voire à jouer sur l'identité d'un objet. Les déguisements sont les premiers à illustrer ce phénomène ».
[2632] *Cent Nouvelles nouvelles*, p. 378-384.

cocu. Pour prouver ce méfait, il retient l'amant prisonnier dans une huche[2633], le temps d'aller chercher ses proches qui deviendront des témoins de moralité[2634]. L'épouse, découvrant le subterfuge de son mari, décide d'agir en sa défaveur. Elle délivre alors son amant[2635] et le remplace par un âne : « Nous avons, dit elle, en cest estable ung asne que nous y mettrons, si vous me voulez aider »[2636]. Il est ainsi difficile pour le mari de prouver la culpabilité de sa femme puisque ses proches ne le prennent pas au sérieux[2637]. Le procédé de substitution permet de cacher l'infidélité de la femme et de sauver son honneur aux yeux de sa famille.

Le même type de situation a lieu dans la nouvelle 38, mais de manière plus subtile[2638]. Ici, ce n'est pas un âne qui remplace l'amant, mais une autre femme qui prend la place de l'épouse auprès de son mari. En effet, l'épouse d'un marchand demande à sa voisine de la remplacer dans son lit conjugal[2639]. Elle ne lui révèle pas ses réelles intentions, à savoir rejoindre son amant, un cordelier. Elle réalise donc une véritable mise en scène :

> Car quand vint sur le soir et tard, elle fit despouiller sa voisine et coucher en sa place, en la chargeant expressement que elle ne responde mot a son mary quand il viendra, mais contreface la muette et la malade. Et si fist encores plus, car elle estaindit tout le feu de leens, tant en la cuisine comme en la chambre.[2640]

Le subterfuge est un succès et la dame a pu prendre du bon temps avec son amant sans être découverte. En revanche, les événements ne se passent pas comme prévu pour la voisine. Si son amie lui avait promis une nuit d'amour inoubliable, il n'en est rien. Pensant qu'il s'agit de son épouse, le mari ne cesse de la battre avec une grande violence pour se venger de la perte d'une lamproie[2641]. Il désirait en effet se délecter de ce plat, mais celui-ci avait mystérieusement disparu. Lorsque la femme retourne dans sa chambre, elle comprend ce qui s'est réellement passé et que sa remplaçante a été violentée. Il lui faut alors dissimuler son subterfuge puisque, contrairement à la voisine, elle n'a aucune trace de coups. Elle ment à son mari en lui affirmant qu'il a rêvé les différents événements : il n'y a jamais eu de lamproie et il ne l'a jamais battue[2642]. Le mari finit par la croire et se confond en excuses. Même si la substitution de

---

[2633] *Ibid.*, p. 379, l. 41-48 : « Le compaignon, cuidant que ce fust le varlet, s'adventura et entra ens avecques luy et tout doulcement l'huys fut ouvert, et le mena tout derriere en une chambre, ou il avoit une grand huche, laquelle il defferma et le fist entrer ens affin que si le marchand revenoit, il ne le trouvast pas, et que sa maistresse le viendroit assez tost mettre hors et parler a luy ».
[2634] *Ibid.*, p. 379-380.
[2635] *Ibid.*, p. 380-381.
[2636] *Ibid.*, p. 381, l. 111-113.
[2637] *Ibid.*, p. 383-384.
[2638] *Les Cent Nouvelles nouvelles*, p. 261-267.
[2639] *Ibid.*, p. 263, l. 82-86 : « mon mary est si tresrade a ses besoignes de nuyt que c'est grant merveille ; et de fait, la nuyt passée, il m'a tellement retrouvée que, par ma foy, je ne l'oseroye bonnement ennuyt attendre. Si vous prie que vous veillez tenir ma place ».
[2640] *Ibid.*, p. 264, l. 102-108.
[2641] *Ibid.*, p. 265.
[2642] *Ibid.*, p. 266-267.

personnages a permis à la femme mariée de passer du temps avec son amant et de cacher son infidélité, la violence qu'a subie la voisine est un dommage collatéral non négligeable. Ainsi, les femmes mariées ont recours au procédé de substitution pour profiter des plaisirs que leur offre leur vie extraconjugale[2643]. Le déguisement est utilisé ici de manière différente puisque les femmes qui remplacent les épouses doivent uniquement se faire passer pour elles et ne dire mot.

Dans les comédies humanistes de notre corpus, la substitution de personnages trouve sa place au sein d'une intrigue amoureuse[2644]. Ce procédé est en effet très utile pour les jeunes premiers qui veulent rejoindre leur bien-aimée sans éveiller les soupçons des voisins et de la famille. Prendre l'identité d'un autre leur permet alors d'obtenir ce qu'ils désirent depuis le début de la pièce : éprouver du plaisir avec leur amante avant le mariage[2645]. Le déguisement permet ainsi de déclencher différentes péripéties et d'engager le dénouement heureux de la comédie avec le mariage des deux jeunes premiers. Outre sa valeur dramatique, il ne faut pas oublier sa portée comique[2646]. Conservant la verve des farceurs, les dramaturges du XVI^{e} siècle créent des situations rocambolesques où l'identité de certains personnages devient floue[2647].

[2643] Pour la clarté de notre démonstration, nous nous sommes appuyée uniquement sur deux nouvelles. Mais le procédé de substitution apparaît dans deux autres textes. Nous pouvons citer la nouvelle 35 où le subterfuge est finalement un échec puisqu'il est découvert par le mari. Cf. *Les Cent Nouvelles nouvelles*, p. 246-251. La nouvelle 9 met en scène également une substitution de personnages mais avec un double renversement de situation : cf. *ibid.*, p. 73-78.

[2644] Georges Forestier rappelle à quel point ce procédé était utilisé dans les comédies humanistes. Cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 25 : « D'une part la comédie humaniste, qui s'inspire du théâtre latin et, surtout, du théâtre italien de la Renaissance, use largement des déguisements en tous genres. Jusqu'à la fin du XVI^{e} siècle, ces comédies à déguisements représentent soixante-trois pour cent de l'ensemble des comédies conservées ».

[2645] Georges Forestier rappelle d'ailleurs que ce procédé était utilisé dans l'Antiquité, et ce notamment par Zeus. Cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 428 : « Le thème de la conquête déguisée est aussi vieux que la littérature occidentale. Les récits des séductions de Zeus nous le présentent en taureau blanc (Europe), en satyre (Antiope), en pluie d'or (Danaé), en général thébain (Alcmène), en cygne (Némésis ou Léda)… À vrai dire, la question ne se pose pas de savoir s'il s'agit de déguisements d'approche ou de conquête : Zeus ne songe guère à conquérir ; comme dans la comédie humaniste, il ne cherche qu'à assouvir son désir ; déjouer les surveillances qui entourent celle qu'il désire revient à profiter d'elle aussitôt ».

[2646] À ce sujet, la distinction faite par Charles Lalo est intéressante. Cf. Ch. LALO, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949 (*Bibliothèque de philosophie scientifique*), p. 101 : « la méprise d'un quiproquo est dramatique, si elle a des conséquences nobles ou terribles ; amusante, si elle humilie un orgueilleux ou trompe un jaloux ». La fonction dramatique du déguisement est également mise en avant par Victor Oscar Freeburg. Cf. V. O. FREEBURG, *Disguise Plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*, New York, Columbia University Press, 1915, p. 6 : « Le dramaturge doit, avant de construire une intrigue, trouver un élément capable de produire une complication dramatique. Il doit aussi trouver un élément qui produira la résolution assurée de cette complication. Il est évident qu'un procédé qui complique et peut en même temps résoudre est particulièrement désirable pour lui. Le déguisement est un tel procédé ».

[2647] Sur l'importance de l'utilisation du déguisement dans les comédies du XVI^{e} siècle, cf. B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, p. 127 : « One might have supposed, from the reputation that Renaissance comedies have as plays of complex intrigue, that disguise and deceit played a fundamental part in them ».

C'est ici que la ruse prend toute son importance : ceux qui se font passer pour un autre personnage de la pièce créent de véritables quiproquos.

Le choix de l'identité usurpée n'est pas innocent puisque les valets conseillent bien souvent aux jeunes premiers de se faire passer pour le prétendant initialement choisi par la famille de la jeune femme[2648]. Celui qui avait toutes les faveurs se retrouve donc accusé d'avoir commis un méfait, en ayant consommé le mariage avant l'heure. S'ensuivent alors de nombreuses altercations entre les personnages qui ne connaissent pas encore la réelle identité du ravisseur. Ce sont tous ces moments de confusion qui constituent une source de comique puisque les spectateurs, ainsi que les adjuvants, connaissent la vérité, et se délectent de tous les agissements des personnages trompés. Comme le rappelle Philippe Ménard, la complicité du spectateur est ici essentielle : « Celui qui sait rit de celui qui se trompe »[2649]. Le déguisement est donc un élément inhérent à la comédie, qui permet d'assurer à la fois son dénouement heureux et le registre comique.

Dans notre corpus, trois pièces mettent en scène ce procédé : *Les Contens*[2650], *Les Esbahis* et *La Tasse*. Des éléments majeurs sont à distinguer parmi ces œuvres. En effet, pour les deux premières comédies, le jeune premier prend l'identité de l'homme promis à la jeune femme, afin de s'introduire chez elle et de passer du temps avec elle. Toutefois, le déguisement dans *Les Contens* est plus développé que dans *Les Esbahis* en devenant un objet dramatique à part entière[2651]. Enfin, le recours au travestissement dans la comédie de Claude Bonet ressemble davantage à son utilisation dans la littérature médiévale, c'est-à-dire à la fois dans les farces et dans les nouvelles. Dans *La Tasse*, il s'agit en effet de cacher l'adultère de la femme mariée au mari. La chambrière prend alors la place de l'amant dans le lit de sa maîtresse. Les données des

[2648] À ce propos, Georges Forestier souligne l'évolution entre la comédie antique et la comédie humaniste. En effet, les jeunes premiers des comédies du XVIe siècle se déguisent davantage par rapport aux personnages auxiliaires. Cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 593 : « Si, en effet, le déguisement conscient est le fait des auxiliaires dans la comédie romaine, les héros des comédies humanistes, qui se voient assez souvent pourvus de capacités d'action que ne connaissent pas leurs lointains ancêtres, revêtent des déguisements conscients dans la mesure précisément où ils se mettent à agir. Devenus actifs, les héros de comédie préparent la voie aux héros des genres sérieux (…) ».

[2649] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, p. 334.

[2650] Nous renvoyons également à l'article de Patrizia De Capitani sur les influences italiennes dans *Les Contens* dans l'utilisation du déguisement. Cf. P. DE CAPITANI, « Entre pathos et ironie : le déguisement dans deux comédies régulières du XVIe siècle (la commedia degli ingannati des Intronati de Sienne et Les Contens d'Odet de Turnèbe) », *Romance studies*, juillet 2004, n° 22/2, p. 87-103.

[2651] Il est intéressant de souligner d'emblée son importance puisque les personnages ne cessent d'en parler : I, 7 ; I, 8 ; II, 6 ; III, 3, 4, 5, 7, 9 ; IV, 1, 2, 3, 5, 6 ; V, 2, 5. À ce sujet, Georges Forestier rappelle les différents aspects de ce thème dans la pièce. Cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 33 : « Le chef-d'œuvre de la comédie humaniste, *Les Contens* d'Odet de Turnèbe, contient trois déguisements. Trois personnages, Basile, le jeune premier, Rodomont, le capitan, Alix, une femme légère, revêtent presque simultanément un même habit incarnat, et passent à tour de rôle pour le propriétaire de cet habit, Eustache, l'ami du jeune premier, bien reçu dans la maison de la jeune fille que convoitent Basile et Rodomont ».

trois comédies sont nécessairement différentes puisque, dans *Les Contens* et *Les Esbahis*, les personnages principaux sont des jeunes premiers, alors que *La Tasse* reproduit le schéma triangulaire amoureux typique des farces du Moyen Âge. Malgré ces différences, nous démontrerons comment l'usurpation de l'identité d'un autre personnage relève du comique.

Dans *Les Contens*, un personnage masculin ne cesse de se faire usurper son identité. Il s'agit d'Eustache qui prête volontiers ses habits ou qui, au contraire, se les fait dérober, et ce dès la scène d'exposition. Dialoguant avec sa mère, Geneviefve explique en effet qu'elle a apprécié la compagnie d'un homme masqué au dernier bal. Louyse est d'ailleurs persuadée qu'il s'agissait d'Eustache, puisque ce jeune homme masqué portait ses couleurs : « Penses-tu que je ne le cognoisse pas ? N'avoit-il pas les mesmes habis qu'il avoit portez tout le jour ? »[2652]. Le spectateur ne peut pas prendre les paroles de Louyse pour de la naïveté. Au contraire, nous pouvons davantage relever la finesse de Basile. Geneviefve démontre en effet qu'il s'agissait bien de l'élu de son cœur et non d'Eustache. Elle explique ainsi les raisons de ce subterfuge : « Celuy qui parla à moy n'estoit autre que le Seigneur Basile, lequel s'estoit vestu des accoutrements d'Eustache, qui ne s'est jamais aperceu de l'affection mutuelle que Basile me porte »[2653]. Le fait de revêtir les vêtements d'un autre personnage de la pièce crée alors une forme de comique. Le rusé parvient bien à duper les autres et obtient ainsi ce qu'il désire[2654]. Sur les conseils de son valet, Basile va d'ailleurs emprunter à nouveau les habits d'Eustache. C'est en effet un moyen pour lui de se rendre chez Geneviefve et de passer du temps avec elle sans être appréhendé :

> Toutesfois, si vous avez peur que l'on vous cognoisse, allez-y habillé des vestemens du Seigneur Eustache, lesquels vous portastes hier en masque. Par ce moyen, si vous estes veu de quelcun, on vous prendra pour luy. Ainsi vous serez hors de danger.[2655]

Prendre l'apparence de son rival constitue donc un moyen pour les deux amants de se retrouver en toute tranquillité.

Basile n'est pas le seul à vouloir prendre les vêtements d'Eustache. À l'acte II, scène 4, Rodomont, le soldat fanfaron, manifeste le même désir : « Or je vous voudrois prier qu'il vous pleust me prester vostre habit que Basile portait, et je vous le rendray avant qu'il soit quatre

[2652] *Contens*, p. 78, l. 91-92.
[2653] *Ibid.*, p. 78, l. 93-96.
[2654] Analysant l'utilisation du costume par Basile, Georges Forestier relève le caractère fourbe du stratagème. Cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 418 : « (…) père, mère, rival, tous ceux qui constituent l'obstacle sont abusés par l'identité fictive qui permet au personnage de réaliser son désir ».
[2655] *Contens*, p. 89, l. 284-288.

heures d'icy »[2656]. Même si Eustache propose des habits d'une qualité supérieure, mais qui appartiennent à son cousin, Rodomont refuse et s'entête. Le spectateur averti comprend alors la ruse du soldat fanfaron : celui-ci veut réaliser le même stratagème que son adversaire Basile. Il compte, lui aussi, s'introduire chez Geneviefve et pense que son entreprise sera un succès grâce à ce travestissement. Prendre l'identité d'autrui donne ainsi lieu à des comiques de situation.

Tout d'abord, le comique est fondé sur la naïveté d'Eustache qui ne demande même pas la raison de l'empressement de Rodomont. Il ne lui paraît même pas étrange que deux personnages masculins, qui lui sont proches, demandent au même moment ses vêtements. Il est donc aisé de se faire passer pour le jeune premier. Néanmoins, Rodomont ne parviendra pas à ses fins. À l'acte II, scène 6, Gentilly, le laquais d'Eustache, revient sans les vêtements de son maître. En effet, Basile n'est pas encore disposé à rendre son dû : « Il m'a dit ainsi, qu'il vous prioit de l'excuser s'il ne vous pouvoit rendre vos habits plus tost que sur les quatre heures du soir »[2657]. Ainsi, seul un personnage peut prendre l'identité d'un autre à la fois. Basile s'est donc montré plus rusé que Rodomont. Celui-ci devra se contenter des habits du cousin d'Eustache, qui lui appartiennent tout de même. Quant à la volonté de Rodomont de se déguiser, Georges Forestier défend l'idée que le déguisement n'a pas de fonction dramatique, mais uniquement une portée comique, puisqu'il « tourne autour » de l'action[2658].

La même situation est remarquable dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin. L'Advocat, qui joue le rôle du jeune premier comme Basile, usurpe également l'identité d'un autre prétendant. La situation est analogue dans les deux pièces : Josse est promis à Madalêne, tout comme Eustache est promis à Geneviefve, par décision parentale. Les parents ont en effet favorisé un prétendant plutôt qu'un autre, mais il ne s'agit pas de celui que la jeune première avait choisi. Comme Basile dans *Les Contens*, l'Advocat va prendre l'identité du prétendant choisi afin de pouvoir s'introduire chez son amante et passer du temps avec elle. C'est d'ailleurs Marion, la lavandière, qui souffle l'idée au jeune homme. Tout un stratagème est alors mis en place par l'entremetteuse :

> Je te diray
> Le moyen : c'est que j'essayray
> Ou par promesse, ou autrement,

[2656] *Ibid.*, p. 124, l. 371-373. Sur le rôle de l'habit d'Eustache, cf. P. DANDREY, « La comédie, espace "trivial". À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe », *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. 4, n° 144, 1984, p. 323-340, ici p. 332-333.
[2657] *Ibid.*, p. 129, l. 455-456.
[2658] G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 329. Le critique précise que le port du costume par Basile a bien une fonction dramatique puisqu'il permet au jeune premier de se rendre chez son amante sous l'apparence du prétendant choisi. Par contre, pour Rodomont, il s'agit plutôt d'une fonction décorative. Cf. *ibid.*, p. 350.

D'emprunter cet habillement
Qu'il porte.[2659]

Afin de ne pas éveiller de soupçons, elle parvient à prendre les habits de Josse sans qu'il s'en aperçoive. À l'acte II, scène 5, elle tend un piège à Anthoine, le serviteur du vieillard. Celui-ci devait se rendre chez le tailleur auparavant pour récupérer l'habit de son maître. Cependant, sur le chemin du retour, Marion l'attend et lui propose de prendre du bon temps à deux[2660]. Son entreprise est d'ailleurs un succès puisque, à l'acte III, scène 4, la lavandière se vante d'avoir les habits en sa possession. L'Advocat peut donc revêtir à son aise l'accoutrement de Josse et se rendre chez Madalêne. Selon Marion, le jeune premier est capable de rencontrer son amante aisément grâce à ce subterfuge : « Et si vous seriez entre mille / Qui ne vous cognoistroient jamais »[2661]. Enfin, nous retrouvons les mêmes recommandations que dans *Les Contens* : afin que le déguisement soit efficace, il faut tout de même dissimuler son visage[2662]. Dans cette même scène, l'Advocat souligne l'utilité de ce subterfuge et rappelle que les personnages y ont souvent recours pour des rencontres amoureuses :

Or ça, Marion, penses-tu
Combien un homme estant vestu
De cest habit est plus idoine
A faire un coup. L'habit d'un moine
Y a aussi grande efficace,
Soit en habillant une garce
Pour ainsi plus secrettement
La faire entrer dans le couvant.[2663]

Lorsque l'on prend l'identité d'un autre personnage, le problème qui survient le plus souvent est la création de quiproquos. Dans *Les Contens*, suivant les conseils de son valet, Basile revêt les habits de son rival Eustache et se rend chez Geneviefve. Cette action donne lieu à un quiproquo qui va accélérer les péripéties de la pièce, donnant ainsi au déguisement un rôle dramatique. Si le jeune premier a réussi à être discret, il n'en reste pas moins qu'un homme est découvert chez une jeune femme. À l'acte III, scène 7, Louyse rentre en effet plus tôt de l'église et s'empresse de retrouver sa fille. Elle explique alors qu'elle y a vu sa fille avec un homme en

[2659] *Esbahis*, p. 132-133, v. 891-895.
[2660] La naïveté du valet, qui a des traits communs avec le personnage du badin, fait l'objet d'une analyse dans la partie II : cf. *supra*, p. 244-245.
[2661] *Esbahis*, p. 154, v. 1374-1375.
[2662] *Ibid.*, p. 156, v. 1396-1398 : « Cachez / Avec le pan de ceste cappe / Vostre visage ». À ce sujet, Philippe Ménard rappelle l'utilisation de ce type d'habit particulier dans ce genre de situation. Cf. Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 62 : « Cape et capuchon (*chape* et *chaperon* comme on disait alors) apparaissent très souvent dans nos textes. Ceux qui marchent et souhaitent se protéger contre les intempéries ou simplement se cacher la tête sous le capuchon pour échapper aux regards indiscrets portent couramment la *chape* ».
[2663] *Ibid.*, p. 155, v. 1387-1394. Nous pouvons rappeler la présence de ce subterfuge dans *La Celestina* où l'entremetteuse aide une jeune femme, Élicie, à cacher son amant Criton à l'acte I. Celui-ci est en effet déguisé en femme et Célestine fait croire qu'elle lui a été confiée par un moine. Cf. Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 250-253.

regardant à travers le trou de la serrure. Selon Louyse, il n'y a aucun doute à avoir : cet homme, qui est en train de déshonorer sa fille, est bel et bien Eustache. Louyse en est persuadée grâce aux habits qu'il porte : « C'est toy sans doute, et encores que le lieu où est le lict verd soit assez obscur, je t'ay bien recognu à ton habit incarnat que tu portes souvent »[2664]. Ainsi, même si elle n'a pas pu voir le visage du jeune homme à cause de l'obscurité, le port des habits lui suffit. S'ensuivent les plaintes de Louyse auprès de Girard qui ne pense qu'à réprimander son fils.

En revanche, le quiproquo ne s'étend pas sur plusieurs actes. À la fin de l'acte III, Antoine délivrait déjà un conseil à son maître : « Il a maintenant en sa maison une jeune femme que Saucisson luy a amenée. S'il vous vouloit permettre de la vestir de l'habit que vous portez et la mettre en vostre place avec Geneviefve, ce seroit un brave trait pour la reconcilier avec sa mere »[2665]. Le valet conseille ainsi à son maître de prêter les vêtements qu'il porte – et qui appartiennent normalement à Eustache – à Alix. Ce subterfuge permettra de faire croire à Louyse qu'il s'agissait en fait d'Alix, et non d'un homme. Après cette troisième mise en scène des habits d'Eustache, un autre comique de situation est créé lorsque Louyse raconte à Girard la raison pour laquelle Alix était déguisée en homme. Celle-ci désirait en effet révéler au grand jour l'infidélité de son mari et se serait trompée de porte. Les deux parents croient en ce mensonge et s'étonnent peu de la situation.

Dans *Les Esbahis*, l'usurpation d'identité a également pour conséquence un quiproquo. Certes, l'Advocat parvient à s'introduire chez Madalêne mais, comme dans *Les Contens*, les amants sont surpris, sans le savoir. Gerard rentre en effet plus tôt et désire s'entretenir avec sa fille. Ayant appris par Marion que Josse était déjà avec elle, il décide de regarder, comme Louyse l'avait fait dans *Les Contens*, par le trou de serrure[2666]. Aucun doute n'est possible pour Gerard : il s'agit bel et bien de Josse puisqu'il l'a reconnu grâce à ses habits. Le vieil homme est donc tombé dans le piège tendu par Marion. Ici, le spectateur ne peut que rire des paroles de Gerard qui s'étonne de la vigueur de son ami Josse, pourtant très âgé : « Mais je sçay bien qu'il prenoit peine, / D'une aussi gentille façon / Que pourroit un jeune garçon / Qui seroit en pareil affaire »[2667]. Le décalage crée un véritable comique de situation.

Celui-ci s'amplifie d'ailleurs lorsque, à l'acte IV, scène 2, Gerard rencontre l'Advocat, qui porte encore les habits de Josse. Gerard essaie ainsi, en vain, d'interpeler celui qu'il pense

[2664] *Contens*, p. 150, l. 222-224.
[2665] *Ibid.*, p. 159, l. 372-376.
[2666] *Esbahis*, p. 167, v. 1593-1596 : « Je regardois par une fente / Qui est à l'huys de ma chambrette, / Où je l'ay veu sur la couchette / Avec ma fille Madalêne ».
[2667] *Ibid.*, p. 167-168, v. 1597-1600.

être son ami, mais celui-ci se dérobe. L'Advocat craint en effet, comme Alix dans *Les Contens*, d'être reconnu :

> Encores estant habillé
> Comme je suis, je n'ose pas
> A grand peine faire deux pas
> Que je craigne la presence
> De quelcun de ma cognoissance.[2668]

La naïveté de Gerard est ici soulignée, celui-ci ne se doutant de rien. Enfin, le quiproquo atteint son paroxysme lorsque Josse réapparaît sur scène. À l'acte IV, scène 4, Gerard et Josse se rencontrent et le quiproquo éclate. Gerard veut pousser son vieil ami à épouser rapidement sa fille car le mariage a été consommé alors que Josse, de son côté, pense qu'il le prend pour un autre. Ils commencent alors par s'accuser mutuellement, mais Josse est le premier à comprendre qu'il a été dupé :

> Par ma foy, vous estes deceus :
> C'estoit un aultre. Et, quand à moy,
> Je n'en prendray plus grand esmoy :
> Puisqu'un aultre a faict son mesnage,
> Qu'il en face le mariage.[2669]

La scène se clôt sur une dispute entre les deux personnages lorsque Gerard pense que Josse se joue de lui. Ainsi, ce dernier est accusé de tous les maux et il est vu comme malhonnête, alors qu'il ne demandait qu'à se marier avec Madalêne. Josse devient donc la victime principale de ce stratagème puisque, à ce moment de la pièce, il semble avoir à nouveau tout perdu[2670]. Pourtant, le quiproquo doit prendre fin dans les deux pièces afin de laisser place au dénouement heureux propre à la comédie.

Dans *Les Contens*, la résolution du quiproquo se produit à l'acte V, scène 6. Même si Thomas, le mari d'Alix, n'a jamais découvert la vérité au sujet de sa femme, Louyse, au contraire, apprend qu'il s'agissait en réalité de Basile. Cette révélation permet finalement aux deux jeunes amants d'obtenir l'accord du mariage de la part de Louyse. Le dénouement de la comédie est donc heureux. De plus, le fait de prendre les habits d'un autre a permis de propulser un personnage sur le devant de la scène. Au début de la pièce, le spectateur pouvait penser qu'Alix jouait un rôle secondaire. Elle était en effet celle qui trompait son mari au lieu de partir en pèlerinage, et elle apparaissait comme une femme en quête de plaisirs avec Eustache. Cependant, dès l'acte IV, la jeune femme a un rôle de premier plan en aidant les deux amants car elle permet de conserver leur secret auprès de Louyse. Certes, son mensonge donne une

[2668] *Ibid.*, p. 166, v. 1573-1578.
[2669] *Ibid.*, p. 177-178, v. 1773-1777.
[2670] Rappelons en effet que la comédie s'ouvre avec le monologue de Josse qui explique avoir perdu sa femme et avoir été trompé également en affaires par un homme. Cf. *ibid.*, p. 91-95.

image péjorative de son mari, même si ce dernier est le plus trompé dans l'intrigue[2671], mais Alix n'invente pas cette histoire pour se protéger. Bien au contraire, tout ce qu'elle cherche, c'est aider Basile et Geneviefve. À ce propos, Georges Forestier s'interroge sur le déguisement d'Alix :

> C'est Eustache, le véritable propriétaire de l'habit qui est accusé, avant que la découverte d'Alix le disculpe, sans pour autant rassurer la mère de Geneviefve, qui s'inquiète des soupçons qui vont de toutes manières planer sur l'honneur de sa fille. Au bout du compte, si Basile a pu profiter des faveurs de la jeune fille sans qu'il y paraisse, il ne pourra se la voir accordée que lorsque – tout simplement, si l'on peut dire – sa ruse aura été connue. Ainsi, du strict point de vue de l'histoire, seul le déguisement de Basile a compté. Le travestissement d'Alix n'est rien d'autre qu'un déguisement de complication.[2672]

Pourtant, de notre point de vue, ce moment de la pièce n'est pas une « scène gratuite de quiproquo » qui crée uniquement des « complications »[2673]. Bien au contraire, le fait qu'Alix intervienne de cette manière dans l'intrigue permet d'étoffer son portrait et de contribuer à nouveau au comique de la pièce. Le déguisement et l'ensemble du mensonge mis en scène offrent à son personnage plus de profondeur et le renouvellent pleinement. Cette ruse délivre en effet l'image d'une figure féminine sympathique et bienveillante, même si elle est infidèle envers son mari. Elle dépasse ainsi le cadre du personnage type de la femme rusée qui trompe son mari. Enfin, il n'est pas étonnant qu'Alix ait été choisie pour jouer la comédie auprès de Louyse en revêtant ce costume. Rappelons que les actions de la jeune femme sont en lien avec les Jours Gras, puisqu'elle profite de cette période pour mener une vie extraconjugale. Jouant sur les apparences, les actions d'Alix rappellent l'importance du carnaval, qui permet une plus grande liberté et où les personnages peuvent changer d'identité à leur guise[2674].

La résolution du quiproquo dans *Les Esbahis* se déroule d'une manière différente. La situation prend en effet une autre tournure car la vérité n'apparaît pas au grand jour immédiatement. En effet, à l'acte V, scène 2, le valet Julien informe les autres protagonistes qu'il ne s'agissait pas de Josse, mais de Panthaleoné, le soldat fanfaron[2675], un autre prétendant de Madalêne. Julien invente ce mensonge à la fois pour aider son maître dans son entreprise, mais également pour se jouer de cet Italien pour qui il ressent beaucoup d'animosité. Ainsi, la

---

[2671] Thomas des *Contens* fait partie de la longue lignée des maris cocus que nous étudions plus particulièrement dans notre partie II : cf. *supra*, p. 257-262.

[2672] G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680. Le déguisement et ses avatars*, p. 350.

[2673] *Ibid.*, p. 350.

[2674] Cf. L'étude de Mikhaïl Bakhtine qui est très éclairante : M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. ROBEL, Paris, Gallimard, 1982 (*Collection Tel*, 70).

[2675] *Esbahis*, p. 201, v. 2183-2191 : « Sçavez-vous bien que c'est, Messieurs : / Tout le trouble et tout le meffaict, / C'est l'Italien qui l'a faict, / Car je l'ay veu sortir tantost / De chez vous et, gaignant le hault, / Il s'est sauvé diligemment / Pour changer son habillement. / Et de faict, il a mis sa force / Pour prendre vostre fille à force ».

nouvelle victime de ce stratagème est Panthaleoné, qui n'obtiendra jamais la main de Madalêne, même s'il s'est montré moins inventif et actif que Rodomont dans *Les Contens*. À la fin de la scène, le comique devient farcesque : Josse et Gerard veulent se venger de Panthaleoné en lui assénant des coups[2676]. Le quiproquo se dissipe tout de même dans la scène finale. C'est en effet le Gentilhomme qui promet à Gerard de lui révéler toute la vérité afin que son cousin puisse épouser Madalêne[2677]. Après une telle tension dramatique créée par l'usurpation de l'identité de Josse, la comédie s'achève avec un dénouement heureux.

Si, dans ces deux comédies, les jeunes premiers suivent le conseil de leurs valets en revêtant les habits d'un autre personnage, la même situation se produit dans *La Tasse*. En effet, après avoir organisé un entretien avec un jeune homme italien, Georgette, la chambrière, doit à nouveau aider sa maîtresse. Le contexte diffère tout de même par rapport aux comédies de Turnèbe et de Grévin puisqu'il s'agit ici de cacher un adultère. Nous retrouvons donc l'héritage farcesque et, surtout, celui des *Cent Nouvelles nouvelles* avec la substitution de personnages. La comédie de Claude Bonet développe davantage un stratagème où il est question d'un déguisement. En effet, Georgette découvre que son maître, Jerosme, a surpris Jaqueline avec son amant. Comme dans *Les Contens* et *Les Esbahis*, Bertrand, le valet, a regardé par le trou de la serrure et a vu les deux amants prendre du plaisir ensemble :

> C'est ma maistresse (puis qu'il faut
> Que ie le vous conte tout haut,
> Ainsy que i'ay veu à ceste heure
> Par le pertuis de la serrure)
> Qui decrote son Pelisson
> Avec vn ieune compagnon,
> Si qu'au mouvoir de la couchette
> Le chaslit en bruit et craquette.[2678]

Contrairement aux deux autres comédies humanistes, il n'y a aucune méprise sur l'identité de l'homme présent avec Jaqueline car il ne porte pas de déguisement. Le mari découvre donc par lui-même la tromperie :

> Ie iure la terre et les cieux
> Que ie les eusse peu tous deux
> (Les ayant trouvé bouche à bouche
> Ordement couchez sur ma couche)
> Ensemble d'un coup transpercer.[2679]

Comme le mari de la nouvelle 61 des *Cent Nouvelles nouvelles*, Jerosme espère obtenir justice en requérant l'aide de témoins afin de constater l'infidélité commise :

> Pour asseurer mon entreprise,

[2676] *Ibid.*, p. 201-202.
[2677] *Ibid.*, p. 218-220.
[2678] *Tasse*, p. 91-92.
[2679] *Ibid.*, p. 94.

De faire en ce fait pour le moins
Appeller deux ou trois tesmoins,
Qui porteront leur tesmoignage
De ceste diablerie, et rage
Qui me rend tout desesperé.[2680]

Même s'il mande Bertrand pour aller quérir son voisin, Adrian, Georgette parvient à persuader le valet de le faire à sa place. Elle se rend alors chez Adrian et lui expose la situation en lui demandant son aide : elle désire sauver l'honneur de sa maîtresse. Elle n'est pas la seule dans ce cas : au fur et à mesure de la conversation, il apparaît qu'Adrian se préoccupe beaucoup de Jaqueline, dont les charmes ne le laissent pas insensible[2681]. C'est d'ailleurs Georgette qui propose l'idée du déguisement : elle veut porter les vêtements du page d'Adrian afin de se faire passer pour lui[2682] et de figurer comme témoin. La métamorphose est complète puisqu'Adrian souligne le bon jeu d'acteur de Georgette :

Ha, maistre Iorget, Dieu vous gard.
La morbieu ! vous estes gaillard.
Il semble à voir vostre grimace,
Et la trogne de vostre face,
Qu'avez travaillé tout c'est an.[2683]

Le phénomène du théâtre dans le théâtre est donc mis en œuvre puisque Georgette essaie de ressembler le plus possible à un homme en devenant « maistre Iorget ». Adrian montre alors comment Georgette passe du statut de femme à celui d'homme : « Corbieu, Madame la valesse, / A voir vostre mine et addresse, / Vous ressemblez Iean Nicolin »[2684]. La chambrière loue d'ailleurs ses qualités d'improvisation en faisant référence au célèbre Arlequin, même si elle compte aussi sur la naïveté de son maître :

Anen qu'es pron fach l'Arlequin.
Tout aques plezent badinagy
Non sert de ren à nostro obragy.
Mon mestre languisse à badar
Ia trop, anen lou leou troubar.[2685]

Lorsque les deux personnages se rendent chez Jerosme, ni Bertrand, ni lui-même ne se doutent de la fourberie[2686]. Ce subterfuge permet ainsi à Georgette, déguisée, d'entrer dans la chambre

[2680] *Ibid.*, p. 95.
[2681] *Ibid.*, p. 102 : « Dy moy donc qu'elle veut de moy, / Et ie t'asseure sur ma foy, / Que ie n'ay rien en ma boutique / Qu'à son vouloir ie ne l'applique ». Cf. également, p. 104 : « Ma vie mettray de bon cœur / Pour la tirer de ce malheur, / S'après avoir sauvé sa vie / Elle m'use de courtoisie ».
[2682] L'échange des vêtements est explicité par Adrian. Cf., *ibid.*, p. 107 : « Apporte moi ta robe icy / Et tes vielles chausses aussi, / Ensemble ta vielle iaquette / Et les m'apporte pour Georgette ». Cf. également, p. 108-109 : « Prenez or cest accoustrement / Et vous habillez vistement. / Tenez prenez ceste iaquette / Et les chausses à la braguette, / Avec la robe que voilà ».
[2683] *Ibid.*, p. 110.
[2684] *Ibid.*, p. 110-111.
[2685] *Ibid.*, p. 111.
[2686] *Ibid.*, p. 112 : « Monsieur, voicy, ces deux honnestes / Et sages hommes le seront ».

de Jaqueline afin de constater le méfait, comme le demande Jerosme. Elle en profite pour donner ses habits à Laure, l'amant de sa maîtresse, qui joue désormais le rôle du page[2687]. Puis, elle se glisse dans le lit de Jaqueline, en jouant cette fois-ci son propre rôle. Adrian accuse Jerosme d'être un affabulateur puisqu'il a surpris une maîtresse et sa chambrière, et non un amant[2688]. Le mari, persuadé d'avoir été trompé, entre à nouveau dans la chambre et découvre sa méprise : il n'y a pas d'amant. Jerosme est ridiculisé et même calomnié[2689]. Ainsi, prendre l'identité d'un autre personnage présent dans la pièce constitue un stratagème utile pour les plus rusés qui veulent tromper autrui et obtenir ce qu'ils désirent. Ce subterfuge possède à la fois une fonction dramatique en apportant de la tension à l'intrigue, mais également une fonction comique en générant un quiproquo. Il est intéressant de voir si ces mêmes fonctions apparaissent lorsqu'un personnage fourbe change d'identité en prenant celle d'un personnage quelconque.

5.2. Jouer le rôle d'un autre type de personnage

Afin de créer l'illusion théâtrale, il n'est pas nécessaire qu'un personnage prenne l'identité de quelqu'un connu des autres. Inhérent au genre théâtral, le déguisement peut prendre des formes diverses[2690]. On le rencontre en effet souvent dans les pièces puisque les personnages aiment changer d'apparence, notamment lorsqu'il s'agit de tromper ses comparses. Georges Forestier rappelle d'ailleurs la place non négligeable du déguisement au théâtre : « le déguisement est une image symbolique de l'activité théâtrale, il représente la pénétration du théâtre par le théâtre ; à tout le moins, il est un rôle. Il est donc un des principaux vecteurs de ce qu'on appelle aujourd'hui la théâtralité »[2691]. En ce sens, selon le critique, deux types de déguisement existent depuis l'Antiquité : le déguisement inconscient par lequel un personnage

[2687] La substitution de personnages se déroule entre les pages 113 et 115 en étant indiquée par les didascalies.
[2688] *Ibid.*, p. 117 : « Il n'y a point vous ay ie dit, / Et par l'ame qu'au cœur me touche, / Ie vous iure qu'en vostre couche, / Que deux femmes nous n'avons veu, / Dont ie croy que faictes un ieu, / Et de nous et de vostre femme / En luy donnant faussement blasme / Et en vous mouquant ainsi de nous ».
[2689] L'acte V s'ouvre sur une scène de bastonnade où Georgette et Jaqueline rossent Jerosme.
[2690] Par rapport au genre farcesque qui fait partie de notre étude, Bernadette Rey-Flaud rappelle l'un des étymons du mot « farce », soit « fars », qui aurait le sens de « bourrage vestimentaire ». Il n'est donc pas étonnant qu'il y ait une telle variété de déguisements dans la farce. Cf. B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 168.
[2691] G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680. Le déguisement et ses avatars*, p. 15.

ignore sa véritable identité, notamment ses origines, ainsi que le déguisement conscient[2692]. Dans ce deuxième cas, un personnage se fait passer pour quelqu'un d'autre pendant la pièce. En voulant répondre à notre problématique initiale, nous laisserons de côté le déguisement inconscient qui a fait la fortune des comédies antiques et qui est largement repris par les pièces de Molière avec le principe de reconnaissance. Nous nous concentrerons ainsi sur le déguisement conscient, ses causes permettant de faire des liens entre les pièces médiévales et les comédies de notre corpus.

Il n'est pas rare en effet de retrouver le déguisement conscient dans les farces du Moyen Âge puisqu'il s'agit d'un des mécanismes possibles dans le cadre de la fourberie. À ce propos, Georges Forestier souligne l'importance de ce subterfuge durant la période médiévale : « Mais il nous paraît incontestable que la littérature médiévale a joué le rôle d'intercesseur entre la comédie latine et la comédie moderne dans la création du type du trompeur-déguisé »[2693]. De plus, il rappelle que les auteurs de cette époque se plaisaient surtout à utiliser le déguisement à des fins comiques : « Non que la tromperie soit une motivation gratuite. C'est toujours une motivation qui sert à réaliser autre chose, mais on a l'impression que le plaisir de tromper est près de l'emporter sur la nécessité de se déguiser (…) »[2694]. Ce fait est remarquable dans les farces où de nombreux personnages aiment se travestir ou changer de fonction sociale grâce à de nouveaux habits pour se jouer d'autrui ou pour lui tendre un piège. À la fonction comique s'ajoute à nouveau la fonction dramatique, comme le rappelle Barbara C. Bowen : « Ces déguisements ne servent qu'à ajouter un peu de couleur dans les vêtements, de bouffonnerie dans les gestes et accents. Mais en même temps ils sont nécessaires à l'intrigue, et en forment quelquefois la majeure partie »[2695]. Nous verrons en effet comment certaines farces mettent en scène des personnages qui portent des déguisements dotés des mêmes fonctions. Le recours au déguisement permet par exemple de tourner en dérision un autre personnage ou bien d'atteindre un objectif plus précis[2696]. Nous nous appuierons ainsi sur plusieurs farces qui offrent un panel

[2692] Cf. *ibid.*, p. 113 par exemple.
[2693] *Ibid.*, p. 198.
[2694] *Ibid.*, p. 123.
[2695] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 40. Georges Forestier formulait la même idée en ces termes, même s'il ne parlait pas directement de la farce médiévale : cf. G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 347 : « Sous le couvert de faire avancer l'action, le déguisement sert effectivement le plus souvent à la compliquer, la retarder ou à créer des situations particulières, quand il ne permet pas la création d'une action autonome qui vient se substituer à l'action principale ».
[2696] Nous pensons ici notamment aux propos de Philippe Ménard. Cf. Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans les romans courtois en France au Moyen Âge*, p. 342 : « Pour n'être pas reconnus, maints personnages ne se contentent pas de dissimuler leur nom. Ils n'hésitent pas à recourir au déguisement. La pratique du déguisement est parfois justifiée par la situation. Pour échapper à ses ennemis ou pour aller voir sa belle il est nécessaire de changer d'apparence. Mais il faut aussi faire la part d'un certain goût du travestissement qui ne tient nullement au besoin

des possibilités du déguisement. Cependant, nous n'analyserons ici qu'une seule pièce dans notre corpus, *Les Escoliers* de Perrin, qui met en avant le costume d'un point de vue dramatique et comique.

La double fonction du déguisement induit que les personnages devront révéler des talents d'acteur, s'ils veulent créer l'illusion théâtrale[2697]. Même s'ils peuvent parfois compter sur la naïveté excessive de ceux qu'ils trompent, ils doivent déployer tout un arsenal de mensonges afin d'entrer dans la peau de leur personnage. Peter Marteinson montre toute la complexité de réalisation de ce subterfuge :

> On ne peut qu'être frappé, en parcourant la littérature française, par la fréquence des effets comiques de la ruse. Tant dans le roman qu'au théâtre, et même dans la tragédie, la représentation d'un travestissement ou d'un déguisement, ou de tout scénario dans lequel un personnage tire parti d'une situation difficile en jetant de la poudre aux yeux à celui qui a la haute main sur les structures sociales, constitue, me semble-t-il, un problème de l'ordre du comique (…). Il ne suffit donc pas de lui jeter de la poudre aux yeux, de l'aveugler – tout simplement de *cacher* un topos associé à celui qu'on veut déguiser, telle son identité – il faut offrir au personnage qu'on trompe une alternative spécifique, un faux portrait qui malgré son caractère fictif, semble expliquer la situation qu'il est censé sémiotiser, qui semble posséder une logique anthropomorphe conséquente.[2698]

Appartenant au monde des faux semblants, toute la subtilité du déguisement réside dans cet entre-deux, entre réalité et mensonge. Les personnages doivent croire eux-mêmes en ce qu'ils incarnent s'ils veulent assurer le succès de leur entreprise. On mesure là toute l'ampleur de la ruse et la capacité du personnage à posséder l' « engin » ou ce que l'on appelait la « mètis » dans l'Antiquité. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant soulignent d'ailleurs les liens étroits entre la ruse et le déguisement en ces termes :

> La mètis est elle-même une puissance de ruse et de tromperie. Elle agit par déguisement. Pour duper sa victime elle emprunte une forme qui masque, au lieu de le révéler, son être véritable. En elle l'apparence et la réalité, dédoublées, s'opposent comme deux formes contraires, produisant un effet d'illusion, *apate*, qui induit l'adversaire en erreur et le laisse, en face de sa défaite, aussi éberlué que devant les sortilèges d'un magicien.[2699]

Comme nous allons le voir, il est en effet difficile pour les personnages dupés de découvrir la véritable identité de leur adversaire. Bien souvent, ils se méprennent à leur sujet, ce qui accentue la portée comique. Il convient alors de souligner tout le jeu et le talent du personnage, devenu acteur à son tour. Dans la plupart des cas, ce sont ceux qui ont l'idée du déguisement qui

---

de sortir de soi pour savourer le plaisir ambigu d'être un autre, mais traduit simplement l'envie de jouer la comédie aux autres et d'abuser les esprits crédules ».

[2697] Paul Zumthor rappelle d'ailleurs que les frontières entre les substantifs « auteur » et « acteur » sont très floues au Moyen Âge. Il n'est donc pas étonnant que les personnages médiévaux ressemblent parfois à de véritables dramaturges lorsqu'il est question de jouer la comédie. Cf. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, p. 57 : « Aux XIV-XV^e^ siècles, une confusion se produisit entre les mots *auteur* et *acteur* : quel que soit le sens dans lequel s'opéra cette attraction paronymique, elle n'est pas dénuée de signification ».

[2698] P. MARTEINSON, « Le topos littéraire : unité de base d'une sémantique intensionnelle et élément idéel d'une grammaire culturelle », *Écriture de la ruse*, dir. E. GRODEK, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000 (*Faux titre*, 190), p. 49-59, ici p. 50-51.

[2699] M. DETIENNE, J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, p. 29.

l'exécutent et qui pensent à l'ensemble de la mise en scène. Zoé Ververopoulou explicite cette idée en ces termes :

> Doués d'un talent dramatique inné, les héros farcesques évoluent souvent en véritables auteurs de théâtre : ils conçoivent et mettent en action des projets délicieux de tromperie, dont la nature et les enjeux sont, dans la plupart des cas, érotiques ou gastronomiques.[2700]

Dans les farces choisies, nous distinguerons celles où il est question uniquement de jouer un bon tour à un autre personnage, et celles où la fonction dramatique est plus présente. Nous pourrons ainsi démontrer comment les fonctions comique et dramatique s'articulent afin d'établir des liens avec *Les Escoliers* de Perrin. Étant donné que le déguisement s'inscrit dans une intrigue amoureuse dans cette comédie humaniste, nous n'évoquerons pas les farces où il est question de besoins gastronomiques, comme le rappelait Zoé Ververopoulou. En revanche, nous rappellerons à quel point le déguisement appartient au principe du monde renversé qui caractérisait la Fête des Fous au Moyen Âge et qui appartient à la culture carnavalesque[2701].

Le travestissement possède également une place très importante dans la farce des *Trois Galants et Phlipot*[2702]. Ici, les Trois Galants veulent jouer plusieurs bons tours à Phlipot, qu'ils considèrent comme très crédule. Ils veulent ainsi se divertir à ses dépens puisqu'ils ne comprennent pas comment il peut être aussi niais. L'un d'entre eux se fait passer pour Dieu à l'église et lui assure qu'il pourra exercer n'importe quel métier[2703]. Ils décident ensuite tous trois de se déguiser à plusieurs reprises et de réaliser une véritable mise en scène à chaque fois. Ils revêtiront tout d'abord les habits de cordonniers[2704], puis deux Galants se feront passer pour des soldats, tandis que le troisième jouera le rôle du paysan qui vient d'être pillé[2705]. Ce dernier changera à nouveau d'apparence pour devenir également un soldat[2706]. Les trois Galants, déguisés en hommes d'armes, simuleront une scène de combat avec un soldat français qui doit

---

[2700] Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 213. Cf. également, *ibid.*, p. 225 : « À travers les jeux de tromperie et les bons tours qu'ils échafaudent, ceux-ci font preuve d'un génie dramatique incomparable, qui persifle identités et apparences. Pour s'imposer et survivre dans le cosmos cynique de la farce d'ailleurs, il faut savoir jouer, simuler et, surtout, être capable, en tant que spectateur-protagoniste, de saisir le fonctionnement de la dénégation théâtrale ».

[2701] De nombreux ouvrages traitent de ce sujet. Nous donnerons ceux qui nous paraissent les plus pertinents par rapport à notre étude. Cf. M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 18-19 ; Th. BOUCQUEY, *Mirages de la farce : Fête des fous, Bruegel et Molière*, p. 6-7 ; R. CAILLOIS, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1983, p. 152.

[2702] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Trois Galants et Phlipot*, p. 307-361.

[2703] *Ibid.*, p. 313-316.

[2704] *Ibid.*, p. 319, v. 129-131 : « Nous yrons tous troys abiller / En cordonnyer. Varlés serés, / Et moy maistre ». Toute la mise en scène se déroule ensuite aux pages 320-330.

[2705] *Ibid.*, p. 331, v. 251-257 : « Abillons-nous tous d'une sorte. / Tu t'abilleras en paisant. / Or luy sera le cas plaisant / De voir que supedicterons / Le paysant et demanderons / Des vivres. Lors, il vouldra estre / De nostre estat ». Cf. ensuite, p. 333-345.

[2706] *Ibid.*, p. 346, v. 407-408 : « Je m'en voys changer mes abis, / Et seray gendarme comme eulx ».

se défendre contre deux soldats ennemis[2707]. Bien évidemment, outre la portée comique de ce défilé de déguisements, il ne faut pas oublier l'objectif que s'étaient fixés les Galants : tourner en ridicule Phlipot. Assistant à ces différentes mises en scène, celui-ci ne se doute jamais que tout est faux. Bien au contraire, il change également de rôle selon les saynètes auxquelles il assiste. Phlipot devient en effet tour à tour cordonnier puis soldat du roi de France. Voulant trouver sa vocation, il a imité à chaque fois les Galants dans leurs fonctions. Néanmoins, étant donné que les personnages rusés ont créé des situations rocambolesques à chaque fois, Phlipot ne sait plus ce qu'il veut réellement à la fin de la pièce[2708]. Dieu lui avait pourtant assuré qu'il pouvait exercer le métier de ses rêves. Il décide de remettre à plus tard sa décision finale après avoir subi cette « folle journée ». Dans cette farce, les trois Galants démontrent un talent d'acteur remarquable puisqu'ils enchaînent les rôles et les mises en scène très rapidement. Leur imagination débordante a eu raison de l'enthousiasme de Phlipot, découragé à la fin de la pièce.

La farce des *Trois Amoureux de la Croix*[2709] fait apparaître la même fonction comique du déguisement. Ici, la situation est différente puisqu'elle s'inscrit dans une intrigue amoureuse. Il s'agit en effet d'une ruse mise au point par un personnage féminin afin d'éloigner trois amants indésirables, tout en les ridiculisant. Dans cette farce, une jeune femme donne rendez-vous à trois amants, sans que ces derniers ne connaissent l'existence de leurs rivaux. Afin de cacher leur relation, elle leur propose de venir déguisés. Chaque amant a un costume différent, comme le dicte la dame : Martin sera un prêtre[2710], Gaultier un mort[2711] et Guillaume un diable[2712]. Lorsque chacun d'entre eux se rend au lieu du rendez-vous, qui n'est autre qu'un cimetière, ils se font peur sans le vouloir. Le stratagème de la dame est subtil puisque les trois déguisements qu'elle a choisis se combinent bien et permettent de jouer une saynète comique, voire clownesque. Le premier essaie de se faire confesser par le prêtre par exemple, tandis que le second espère chasser les autres, en se faisant passer pour le diable[2713].

Enfin, dans la farce d'*Un mari jaloux qui veut éprouver sa femme*, le personnage qui se déguise poursuit un objectif particulier[2714]. Comme le titre l'indique, un mari a des soupçons au sujet de la fidélité de sa femme et aimerait en avoir le cœur net[2715]. Il consent alors à l'idée

[2707] *Ibid.*, p. 346-360.
[2708] Cf. le monologue final de Phlipot : *ibid.*, p. 360-361, v. 519-537.
[2709] *Le Recueil de Florence*, *Les Trois Amoureux de la Croix*, p. 137-150.
[2710] *Ibid.*, p. 140, v. 109-110 : « Allez tost en vostre repaire / Vous vestir en guise de prestre ».
[2711] *Ibid.*, p. 142, v. 180-181 : « Allez tost en vostre repaire / Vous vestir en guise d'ung mort ».
[2712] *Ibid.*, p. 143, v. 228-231 : « Prestement vous desguiserés / Et puis vous verrés bonne fable. / (…) En guise de dyable / Vous mettrés ».
[2713] *Ibid.*, p. 143-148.
[2714] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Un mari jaloux qui veut éprouver sa femme*, p. 91-126.
[2715] *Ibid.*, p. 106-107, v. 152-155.

de Colinet qui lui propose d'engager un « gardeculz » pour surveiller la porte de sa maison[2716]. Le mari demande donc à ce dernier d'exercer cette fonction pendant qu'il sera absent. Il devra également battre le chapelain, qu'il pense être l'amant de sa femme[2717]. Néanmoins, le mari rencontre la Tante de Colinet qui lui soumet une autre idée : revêtir les habits d'un religieux, contrefaire sa voix et se rendre chez lui pour voir s'il a raison ou tort[2718]. Le problème est que le mari suit ces deux conseils à la fois et que la situation va se retourner en sa défaveur. En effet, déguisé en chapelain, il finit par être battu par Colinet, dont la mission était justement d'éloigner les hommes d'Église de la maison du mari. Ce dernier finit ainsi par déduire que sa femme est vertueuse et qu'il cessera de douter d'elle, même si nous n'avons aucune preuve concrète de sa fidélité.

Au sein des farces, nombreux sont les accoutrements en lien avec la religion. Certains personnages se font passer pour des prêtres désireux de confesser un personnage crédule. Dans *Le Pourpoint rétréci* et *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, par exemple, un homme[2719] et une femme[2720] se font passer pour des religieux et mettent en scène une fausse confession. Ici, comme nous l'avons vu, le jeu de scène est un si grand succès que les personnages dupés finissent par faire des révélations inattendues et ne se doutent jamais de la réelle identité de leur confesseur[2721]. Les amants peuvent également prendre l'apparence d'un diable afin de duper un mari trop crédule. Ce subterfuge a notamment lieu dans la farce du *Savetier Audin*, ainsi que dans *Le Retrait*. Au sujet de cette farce, Zoé Ververopoulou relève le caractère grotesque d'un déguisement associé à la scatologie :

> Dans *Le Retrait*, le thème du déguisement est habilement mêlé à celui de la cachette à travers le travestissement d'un amant en diable. Extrêmement ridicule et grotesque, puisque réalisé au moyen d'excréments sur la figure et de la planche du retrait autour du coup de l'amoureux, ce déguisement sert à faciliter la fuite de l'amant, sous les yeux d'un mari ébahi.[2722]

[2716] *Ibid.*, p. 110, v. 191.
[2717] *Ibid.*, p. 113, v. 230-234.
[2718] *Ibid.*, p. 117.
[2719] *Le Recueil de Florence*, *Le Pourpoint rétréci*, p. 620, v. 590-599 : « Il fault que l'un de nous se desguise. / Celluy qui mieux semblera estre / Se mectra en habit de prestre / Et yra pour le confesser, / Mais il se fault bien bas baisser / Qu'il n'apperçoive le visaige / Et fauldra muer son langaige, / Voys-tu bien, le mieulx qu'on pora / Et riens qui soit ne demoura / Qu'il ne die en confession ».
[2720] *Le Recueil de Florence*, *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*, p. 58, v. 127-128 : « Je me desguiseray en prestre, / Car j'ay l'abillement tout prest ».
[2721] Le procédé farcesque du « trompeur trompé » est ici visible. Nous lui avons consacré une étude plus approfondie dans cette présente partie : cf. *supra*, p. 460-461.
[2722] Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 218. À l'image de la planche du retrait, les objets tiennent souvent un rôle particulier dans l'intrigue farcesque : cf. M. ROUSSE, « Les objets facétieux dans les farces françaises du XV^e^ au XVI^e^ siècle », *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre-1^er^ octobre 1977*, Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, n° 7, 1977, p. 25-30. Cf. également, Z. VERVEROPOULOU, « La cachette farcesque : variantes et fonctions », *Le verbe et la scène. Travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*, dir. A. SIVETIDOU et A. TSATSAKOU, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 379-398.

Dans cette farce, une femme doit en effet cacher l'adultère commis avec son amant[2723]. Elle avait en effet profité de l'absence de son mari, qui était aux champs, pour recevoir l'Amoureulx. Comme c'est souvent le cas dans les farces, le mari revient plus tôt que prévu. La femme propose alors à son amant de se cacher dans le « retraict »[2724]. Le mari reste assez longtemps dans la maison, empêchant ainsi l'amant de quitter sa cachette. Finalement, il porte un déguisement malgré lui puisqu'il précise : « J'ey le visage plain d'ordure »[2725]. De plus, il entend que le mari aimerait justement se rendre au « retraict ». Prenant son courage à deux mains, il décide de s'enfuir en se faisant passer pour un diable : « Je vous porteray en enfer / Avec le maistre Lucifer, / Lequel vous rompra la teste »[2726]. Comme André Tissier l'indique en notes dans son édition, il n'est pas étonnant que les autres personnages le prennent au sérieux puisqu'il avait le visage noirci. Le mari pense alors être maudit parce qu'il s'est montré trop jaloux avec sa femme. Cette confusion avec les enfers lui fait donc promettre de ne plus faire preuve de jalousie[2727].

Une situation analogue se produit dans la farce du *Savetier Audin* où l'amant se fait également passer pour le diable et où l'infidélité du personnage féminin n'est finalement pas découverte[2728]. Cette farce s'ouvre sur une dispute conjugale où la femme fait de nombreux reproches à son mari. La querelle tourne mal puisque le mari, Audin, finit par quitter sa maison en enfermant sa femme à l'intérieur[2729]. Survient alors le Curé amoureux qui espère prendre du plaisir en sa compagnie. La femme lui propose alors une vengeance :

> Et quant Audin viendra,
> Je le mauldiray ; (puis) il respondra
> Et dira : Le dyable t'emport(e) !
> Si tost que vous orrez ce mot,
> (Et) tout incontinent me prenez,
> Comme diable tout enragez.[2730]

Lorsqu'Audin rentre finalement chez lui, le jeu de scène est mis en place. Sa femme lui adresse à nouveau des reproches, ce qui pousse le savetier à se mettre en colère et à jurer. C'est à ce moment que le curé entre en scène « habillé en dyable », comme le précise une didascalie[2731]. Le savetier n'en croit pas ses yeux : le diable vient d'enlever sa femme. Le curé se félicite

[2723] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Le Retrait*, p. 197-242.
[2724] *Ibid.*, p. 220, v. 248.
[2725] *Ibid.*, p. 233, v. 404.
[2726] *Ibid.*, p. 235, v. 428-430.
[2727] *Ibid.*, p. 237-240.
[2728] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Le Savetier Audin*, p. 121-142.
[2729] *Ibid.*, p. 133-134.
[2730] *Ibid.*, p. 137, v. 149-154.
[2731] *Ibid.*, p. 139.

d'ailleurs de son jeu d'acteur : « A ! j'ay bien faict mon personnage »[2732]. Les deux amants peuvent donc prendre du bon temps ensemble, loin de la maison d'Audin.

Enfin, il est possible qu'un amant prenne l'apparence d'un ange, comme c'est le cas dans *La Farce de Janot dans le sac*. Ici, le personnage éponyme est un mari crédule qui se fait manipuler par sa femme et son amant. La farce s'ouvre sur une dispute conjugale puisque Janot se plaint des absences incessantes de son épouse qui se rend souvent à l'église[2733]. Celle-ci loue les avantages de devenir un « saint en paradis »[2734] et Janot se joint à son avis. Apparaît alors l'Amoureux, déguisé en ange, jouant son rôle à la perfection :

> N'ayez pas paour, trestous ensenble !
> Je suis cy venu de par Dieu,
> Qui m'a envoyé en cest lieu
> Por [em]porter Janot au ciel.
> Je suis son ange saint Michiel.
> Janot sera glorifié.[2735]

Le mari croit qu'il s'agit véritablement d'un ange et espère alors aller au paradis. Mais le messager de Dieu émet une condition : Janot doit se mettre dans un sac pour pouvoir se rendre au ciel[2736]. Les deux amants en profitent pour ridiculiser le mari crédule en le rossant pendant qu'il est dans le sac[2737]. La ruse met ainsi à nouveau à mal la naïveté d'un personnage.

Dans la farce du *Ribaud Marié ou Malgré Jalousie*[2738], le spectateur ne doit pas s'étonner du travestissement. Il s'agit d'un autre aspect du déguisement où un homme devient une femme ou inversement, ce qui apporte une touche de comique différente, comme le souligne Philippe Ménard : « Les déguisements en personne de l'autre sexe ont plus de piquant que de pittoresque »[2739]. Dans ce cas, les objectifs poursuivis par ceux qui changent d'apparence peuvent être de différents ordres. Dans la farce du *Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier*, il s'agit pour des personnages d'unir leurs forces pour se venger d'autrui en lui offrant un spectacle dont il sera la dupe[2740]. Au début, le spectateur assiste à une querelle entre le

---

[2732] *Ibid.*, p. 140, v. 183.
[2733] *La Farce de Janot dans le sac*, p. 56-59.
[2734] *Ibid.*, p. 59, v. 59.
[2735] *Ibid.*, p. 62, v. 87-92.
[2736] *Ibid.*, p. 63, v. 109-110 : « Il fault que soyez si botté / Dedans ceste sache, amy doulx ! ».
[2737] *Ibid.*, p. 68-72.
[2738] La Voisine, qui est une femme, se déguise en effet en prêtre.
[2739] Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans les romans courtois en France au Moyen Âge*, p. 351. Il est à noter que le critique rappelle également que le travestissement n'apparaît pas « dans le roman avant le XIII[e] siècle ».
[2740] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier*, p. 201-226. À propos de cette farce, Zoé Ververopoulou relève toute l'ingéniosité des personnages rusés. Cf. Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », p. 217 : « "Mais ne l'ay-je pas bien farcé ?" (v. 197), demande à la fin le savetier, qui veut vérifier, en artiste inquiet, l'efficacité de la pièce qu'il a conçue. Ayant élaboré une stratégie ingénieuse, le personnage franchit la nécessité initiale de la ruse et prend plaisir à acheminer une opération ludique savoureuse, tout en ébauchant le dramatique à l'intérieur de la pièce principale ; c'est encore un cas de théâtre dans le théâtre ».

Chaudronnier et le Savetier lorsqu'ils essaient de vendre leurs services en criant plus fort l'un que l'autre. Ils finissent pourtant par se réconcilier en se rendant à la taverne[2741]. Le Savetier propose alors au Tavernier de régler sa note le lendemain. Pourtant, l'homme a une autre idée en tête. Il expose en effet son plan au Chaudronnier : ce dernier s'habillera en femme, tandis que le Savetier jouera le rôle de l' « enraigé »[2742]. Cette farce comporte des points communs avec la farce de *Maître Pathelin* puisqu'il s'agit à nouveau de mettre en place une grande mise en scène. Comme Pathelin, le Savetier joue son rôle à la perfection en contrefaisant le fou[2743]. Il en vient même à frapper le Tavernier qui préfère s'enfuir, plutôt que de continuer à réclamer son argent. Le Savetier est donc très fier d'avoir réussi à mener un tel jeu d'acteur.

Les motivations du personnage déguisé sont différentes dans la farce de *Maître Mymin qui va à la guerre*[2744]. Comme dans la farce des *Trois Galants et Phlipot*, une fausse bataille est mise en scène. Lubine, la mère du personnage éponyme, revêt en effet les habits d'un homme de guerre face à son fils. Pourtant, elle souhaite dissuader Mymin de s'engager dans la guerre. Elle n'est en effet pas d'accord lorsque son fils lui annonce qu'il veut devenir soldat, alors qu'elle voulait qu'il soit un homme d'Église[2745]. Celui-ci s'entête et part tout de même afin de réaliser ses rêves guerriers[2746]. Il a donc rejoint d'autres soldats qui ne semblent courageux que par les mots. Un peu plus tard, Lubine, déguisée[2747], se fait passer pour un assaillant et son jeu est tellement convaincant que les soldats se cachent car ils refusent de combattre. Mymin ne comprend pas leur réaction, notamment lorsqu'ils l'abandonnent[2748]. Lubine a obtenu ce qu'elle voulait : démontrer à son fils que la guerre est source de dangers et qu'il ne faut pas forcément admirer les soldats, qui peuvent être bien plus couards que courageux. Rien de tel qu'une démonstration visuelle grâce aux atouts du déguisement.

Si le travestissement est présent dans la littérature médiévale, il figure également dans les œuvres des siècles suivants. *La Comédie du Sacrifice ou Les Abusés* de Charles Estienne s'ouvre en effet sur le travestissement de la jeune première, Lélia, qui veut s'échapper du couvent pour se rapprocher de son amant[2749]. À l'acte I, scène 3, Clémence, la nourrice, ne reconnaît pas la jeune femme, déguisée en page. En effet, la Sœur Amable des Courtoys du

[2741] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 2, *Le Chaudronnier, le Savetier et le Tavernier*, p. 208-209.
[2742] *Ibid.*, p. 218-219, v. 136-141 : « Tu t'en yras hastivement / Habiller en guyse de femme. / Et je m'en iray, par mon ame, / Entens-tu, faire le mallade ; / Et feray tant par ma ballade, / Certes, que le feray desver ».
[2743] *Ibid.*, p. 220-224.
[2744] *Le Recueil de Florence*, *Maître Mymin qui va à la guerre*, p. 83-92.
[2745] *Ibid.*, p. 86.
[2746] *Ibid.*, à partir de la page 87.
[2747] *Ibid.*, p. 91, avec la didascalie suivante : « habillee en homme cornant d'ung cornet ».
[2748] *Ibid.*, p. 91.
[2749] Charles ESTIENNE, *La Comédie du Sacrifice ou Les Abusés*, p. 108-115.

monastère l'a incitée à mener à bien son plan : se faire passer pour un page afin d'être proche de celui qu'elle aime, Flaminio, attristé d'avoir perdu son ancien serviteur. L'objectif de Lélia est simple : elle fera en sorte qu'Ysabelle tombe amoureuse d'elle, en étant un page, éloignant ainsi une rivale. Le lecteur assiste donc aux différentes tractations de la jeune femme qui se fait passer pour un homme. Ce n'est d'ailleurs qu'à l'acte final que sa véritable identité est révélée à son amant et qu'un dénouement heureux permet à cette jeune femme d'obtenir le mariage qu'elle désirait tant[2750]. Enfin, au même siècle, le déguisement d'une femme en homme est également perceptible outre-manche dans *Comme il vous plaira* de William Shakespeare[2751]. Rosalinde se cache en effet dans la forêt des Ardennes, en étant vêtue telle un homme. Dans tous les cas, le travestissement a été remis au goût du jour dans les comédies de Marivaux, comme *La Fausse Suivante*[2752]. Le déguisement est ainsi inhérent à la fois au genre théâtral, mais surtout à la comédie, puisqu'il est une source de comique.

Dans notre corpus, le jeu d'acteur le plus remarquable avec un déguisement est réalisé par Sobrin dans *Les Escoliers* de Perrin. Le jeune premier est amoureux de Grassette qui, de son côté, aime un autre étudiant, Corbon. Sobrin finit tout de même par apprendre que son rival préfère mener une carrière ecclésiastique, plutôt que de s'engager dans un mariage. C'est à l'acte IV, scène 1 que Finet, son valet, trouve le subterfuge idéal pour qu'il puisse rejoindre son amante et la convaincre de l'aimer :

> Nous dirons à Babille,
> Qui est assez prompte et habile,
> Que vous desirez de parler
> A sa maistresse, et d'y aller
> (A fin qu'on couvre l'entreprise)
> Desguisé d'une robe grise ;
> Faictes tant que Grassette aussi
> Par vous entende tout ceci,
> A fin que si mon maistre arrive,
> Elle ne face la retive :
> Quant à luy, il aura le soin
> De la trouver en quelque coin
> Où il y ait peu de lumiere ;
> J'attireray la chambriere
> Qui conduira mon pelerin
> Au celier du sire Marin,
> Avec sa robe vilageoise,
> Pour, sans faire ny bruit ny noise,
> Demander du vin pour l'argent.[2753]

[2750] *Ibid.*, à partir de la page 173.
[2751] William SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira*, éd. et trad. F. AZOULAY, Y. BRAILLOWSKY et C. LADJALI, Paris, Les Belles Lettres, 2019.
[2752] MARIVAUX, *La Fausse Suivante*, éd. P. MALANDAIN, Paris, Le Livre de Poche, 2018 (*Le Théâtre de Poche*, 18002).
[2753] *Escoliers*, p. 180.

Il y a donc ici un double déguisement : Grassette pensera en effet que son amant, Corbon, vient la retrouver en étant déguisé en villageois alors qu'en fait, il s'agira de Sobrin. Ce dernier se fera donc passer pour un villageois auprès du père de Grassette, et pour Corbon avec son amante. Notons que, dans les comédies humanistes de notre corpus, ce sont les valets qui trouvent à chaque fois le subterfuge du déguisement. À la scène suivante, Finet se vante d'ailleurs du futur succès de son entreprise :

> Mais je voy chercher une robe,
> Des habits, et tout ce qu'il faut,
> Attiffer Marin et Thibaut ;
> L'amoureuse et la chambriere,
> Sentir l'entrée de derrière,
> Et tout ce qu'il faut pour tromper
> Tous ceux que nous voulons piper.[2754]

Avec son maître, il se comporte comme un metteur en scène, délivrant les derniers conseils à son acteur afin qu'il joue son rôle à la perfection : « Mais il faut changer de langage, / De mots, de gestes et de voix, / Et contrefaire un vilageois »[2755].

Tous les éléments sont mis en place pour la réussite de la mise en scène qui se réalise à l'acte IV, scène 4. Sobrin se présente en effet à Maclou qui le nomme à part « yvrongne » et un de « ces vilains »[2756]. Celui-ci a recours à un patois qu'un villageois aurait pu utiliser, ce qui donne du réalisme au personnage qu'il joue. Finalement cette scène met davantage en valeur son langage plutôt que son costume. Le dramaturge montre en effet la performance d'acteur de son personnage, comme le rappelle Georges Forestier : « tout en servant à surdéterminer le déguisement, comme nous l'avons vu antérieurement, ce discours a été conçu principalement comme une sorte de spectacle verbal »[2757].

Sobrin parvient alors à duper le vieil homme grâce à ce patois et avec des faits réalistes. Il parle en effet du quotidien des villageois et nomme même certains personnages. Ces différents éléments suffisent pour que Maclou laisse sa fille emmener le jeune homme à la cave pour prendre du vin. De plus, Barbara C. Bowen souligne la filiation entre cette scène et les farces médiévales : « Le jargon de Sobrin déguisé en villageois rappelle plus certains baragouins de farce que les patois de la comédie italienne »[2758]. Le jeune premier utilise en effet un dialecte propre au peuple et renonce au langage qu'il a l'habitude d'utiliser. À ce propos,

---

[2754] *Ibid.*, p. 181.
[2755] *Ibid.*, p. 182.
[2756] *Ibid.*, p. 182.
[2757] G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, p. 359.
[2758] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 127.

Émile Chasles consacre une courte analyse de cette scène et met en avant le réalisme du langage utilisé : « Ce patois est encore aujourd'hui celui que parle le peuple dans le Morvan et dans le Mâconnais. L'emploi perpétuel du mot *y*, qui sert tour à tour de particule pronominale et de particule conjonctive, caractérise ce langage bizarre »[2759]. « Bizarre » n'est peut-être pas l'adjectif que nous aurions utilisé, mais plutôt « savoureux » puisqu'il est plaisant de voir comment un personnage de comédie humaniste peut contrefaire ainsi sa manière de parler. Enfin, cette ruse par le déguisement est la plus remarquable de notre corpus puisque, contrairement aux jeunes premiers des *Contens* et des *Esbahis*, Sobrin ne se rend pas chez son amante lorsqu'elle est seule. Bien au contraire, il se confronte à plus de difficultés en parvenant à convaincre Maclou de laisser rentrer un inconnu chez lui, sans que ce dernier ne connaisse ses réelles intentions. C'est d'ailleurs la seule scène de tromperie à laquelle le spectateur assiste directement. Nous retrouvons Sobrin dans les scènes suivantes avec Finet où le jeune premier se plaît à raconter comment s'est déroulée la rencontre avec Grassette. Nous apprenons que Sobrin n'a pas révélé tout de suite son identité et qu'il a profité de l'obscurité pour se montrer engageant avec la jeune femme[2760]. Après s'être découvert, il réussit à persuader Grassette de faire de lui son amant et la comédie connaît à nouveau un dénouement heureux. Finalement, le déguisement est un procédé propre à la ruse et devient un véritable adjuvant pour les jeunes premiers puisqu'il permet de bousculer le cours de l'intrigue. Ainsi, même si les objectifs n'étaient pas de la même nature, les personnages rusés des comédies humanistes obtiennent ce qu'ils veulent, comme c'était le cas dans les pièces médiévales.

Conclusion

Il est difficile pour les naïfs de déjouer les plans des rusés face à l'énergie et à la motivation qui les animent. Perpétuant la tradition médiévale du « trickster », les œuvres humanistes ont repris à la fois des types de personnages, mais aussi des procédés farcesques. Les personnages de notre corpus rivalisent en effet entre eux d'ingéniosité mais, à la différence des pièces médiévales, ils cherchent moins à ridiculiser pour le plaisir. La ruse dans nos

[2759] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 190. Dans ses différentes répliques, Sobrin utilise en effet six fois le mot « y » : cf. *Escoliers*, p. 182-183. Robert Garapon s'interroge d'ailleurs sur les raisons de l'utilisation de ce patois : « Perrin prétend-il nous amuser à l'aide d'un patois de fantaisie, ou nous faire admirer l'habileté de son amoureux à imiter le langage des paysans ? ». Cf. R. GARAPON, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, p. 127.
[2760] *Escoliers*, p. 184.

comédies est bien souvent motivée par un objectif précis : avoir des relations sexuelles extraconjugales, s'approprier des biens ou avoir l'ascendant sur ses victimes. Tous les moyens sont bons pour tromper l'autre, et rien ne paraît impossible lorsque l'on parle sous couvert de la religion ou du déguisement.

Excellant dans ces différents domaines, l'entremetteuse représente à elle seule la ruse. Son habileté langagière est un trait que l'on retrouve depuis l'Antiquité. Les auteurs la dépeignent généralement de manière négative : à la fois conseillère des cœurs et messagère des amants, la maquerelle peut être considérée comme une fine manipulatrice. Nous retrouvons pourtant un portrait plus nuancé avec Françoise dans *Les Contens*. Le dramaturge montre à quel point cette entremetteuse est éloquente et capable de réussir là où d'autres avant elles avaient échoué. Les œuvres médiévales montraient parfois comment ce personnage, malgré ses tentatives auprès d'une jeune femme, ne parvenait pas à ses fins. Si François Perrin reprend cette donnée avec Babille, Odet de Turnèbe prend le contrepied. Non seulement Françoise est une oratrice sans pareille, mais elle renouvelle aussi un trait hérité du Moyen Âge : détourner des paroles sacrées pour manipuler autrui. Les pièces médiévales utilisaient déjà ce stratagème pour tourner en ridicule les plus naïfs. La reprise humaniste est moins traditionnelle car les dramaturges préfèrent faire passer leurs personnages pour des messagers de Dieu, c'est-à-dire ceux qui doivent prêcher la bonne parole, alors qu'ils poussent en réalité leur auditoire vers l'immoralité.

Véritable adjuvante pour les personnages des comédies de notre corpus, la religion est représentée sous différentes formes. L'abbé Eugène reprend par exemple le faux cousinage afin de concilier son statut religieux et son amour pour Alix. Là encore, les dramaturges du XVI^{e} siècle s'inspirent de la littérature médiévale tout en l'adaptant dans leurs pièces. Comme nous l'avons vu dans les précédents chapitres, *L'Eugène* est la seule pièce qui met en scène un religieux, ce qui réduit quantitativement la tradition farcesque. Le recours au pèlerinage dans *Les Contens* et *L'Eugène* rappelle tout de même combien les deux Alix sont les dignes héritières des femmes mariées de l'époque précédente. Stratagème plus ou moins secret pour les maris, mais bien connu des femmes, le pèlerinage a fait la fortune des textes médiévaux. Ce motif est surtout développé dans *Les Contens*, d'autant plus qu'Alix n'est jamais soupçonnée par son mari.

En matière de tromperie, nous avons montré la parenté directe entre le corpus médiéval et le corpus humaniste. Déterminées à obtenir ce qu'elles désirent, les femmes mariées parviennent toujours à duper les hommes, qu'il s'agisse de leur mari ou de leur amant. Les défauts assignés aux femmes se retrouvent donc dans les pièces du XVI^{e} siècle avec Constante

dans *La Trésorière* et Alix dans *L'Eugène* par exemple. Néanmoins, contrairement aux femmes farcesques, les personnages féminins de notre corpus sont souvent mis en échec, les dramaturges préférant insister sur la naïveté des maris. Il est vrai que nous avons assisté à peu de scènes où Constante et Alix faisaient preuve de ruse face à leur époux. Leur habileté langagière est donc moins développée que celle des femmes dans les farces. Nous sommes arrivée aux mêmes conclusions en étudiant le personnage de Monsieur l'Advocat dans *La Reconnue*. Si les ressemblances avec la farce du *Galant qui a fait le coup* sont manifestes, il n'en reste pas moins que le dénouement est moins heureux pour le vieillard amoureux chez Rémy Belleau. Monsieur l'Advocat, qui espérait à la fois marier sa jeune pupille à un amant benêt et tromper avec effronterie son épouse, n'obtient pas l'objet de son désir. La tradition médiévale est sous-jacente, mais elle a été modifiée, permettant ainsi à la pièce de se focaliser sur le ridicule du vieillard amoureux.

Si les rusés des comédies de notre corpus veulent parvenir à leurs fins, ils peuvent compter sur d'autres stratagèmes hérités du Moyen Âge. *La Tasse* de Claude Bonet est une pièce représentative à cet égard. Après avoir assisté à la fourberie de Bravache et de Ripaille, nous redécouvrons le mécanisme du « trompeur trompé ». Tandis que les deux soldats perdent leur butin et sont finalement appréhendés, Jaqueline, la femme mariée dupée et violentée par son mari, décide de prendre un amant. Lorsque Jerosme apprend son infidélité, la jeune femme peut compter sur l'aide de sa chambrière pour la sortir de ce mauvais pas. Le dramaturge reprend alors le procédé de substitution en échangeant la place de l'amant et de la chambrière. Le mari ne parvient donc pas à prouver l'adultère de sa femme et doit en plus subir ses coups. Comédie composée à la fin du siècle, *La Tasse* perpétue la tradition farcesque, tout en étant la somme des autres influences de cette époque.

D'autres pièces de notre corpus reprennent également le mécanisme du « trompeur trompé » : comme nous l'avons vu, Monsieur l'Advocat est finalement la dupe malgré ses efforts. Quant à Françoise dans *Les Contens*, son talent d'oratrice lui permet de retourner la situation en sa faveur. De plus, cette même comédie remet à l'honneur le déguisement. Les habits d'Eustache deviennent en effet un objet dramatique et sont à l'origine de nombreux quiproquos. Le travestissement est alors repris pour servir l'intrigue amoureuse car il permet à l'amant de retrouver sa bien-aimée, comme dans *Les Esbahis* ou dans *Les Escoliers*. La pièce de Perrin illustre bien l'expression « jouer son personnage » avec le jeu d'acteur de Sobrin, cas rare dans notre corpus. Se faisant passer pour un villageois avec un parler patoisant, le jeune premier rivalise avec Pathelin en servant ses propres intérêts aux dépens d'autrui. Dans la

continuité de la tradition médiévale, la ruse triomphe souvent dans les pièces de notre corpus, redonnant ainsi vie à un rire franc et populaire.

Partie IV : Le pouvoir de l'argent

Réfléchissant sur la place de l'argent, Georg Simmel démontre son omniprésence dans la société en ces termes :

> En raison de son essence abstraite, toutes les aptitudes et activités possibles débouchent sur lui. De même que tous les chemins mènent à Rome – instance au-dessus de chaque intérêt local et à l'arrière-plan de chaque action isolée –, toutes les voies économiques mènent à l'argent ; et comme saint Irénée appelait Rome l'abrégé du monde, Spinoza appelait l'argent *omnia rerum compendium*.[2761]

Si, d'un point de vue sociologique et philosophique, l'argent occupe une si grande place, il n'est pas étonnant que tant de critiques aient écrit à ce sujet et que tant d'auteurs s'en soient emparés comme fil conducteur pour leurs œuvres. En ce sens, la littérature traite aisément du thème de l'argent dès l'Antiquité avec par exemple *Les Métamorphoses* d'Ovide[2762]. L'auteur relate en effet l'aventure incroyable du roi de Phrygie, Midas, qui, ayant offert l'hospitalité à Silène, un des satyres du dieu Dionysos, se voit accorder un vœu. Malgré les recommandations du dieu, Midas lui demande le pouvoir de transformer en or tout ce qu'il touche, devenant ainsi le symbole de la richesse[2763]. Le vœu exaucé, le don devient finalement une malédiction puisque le roi ne peut plus ni manger ni boire. Le roi Midas décide alors de se défaire de ce pouvoir. Ovide montre ainsi que la possession de richesses ne constitue pas forcément une source de bonheur et que la cupidité est un défaut. En effet, l'argent est davantage mis en scène pour sa valeur négative. Les auteurs médiévaux se plaisent alors à dénoncer les défauts inhérents à l'argent[2764]. Nous pouvons convoquer ici le constat pessimiste énoncé par Jean-Claude Aubailly : « Les anciens cadres ont éclaté, et les anciennes valeurs sociales et morales ont disparu devant la puissance nouvelle et effrayante que représente le capital. La société entière

---

[2761] G. SIMMEL, *Philosophie de l'argent*, trad. S. CORNILLE et Ph. IVERNEL, Paris, PUF, 2019 (1re éd., 1987) (*Quadrige*), p. 379. Cf. *ibid.*, p. 281 : « En effet, bien au-delà de la disposition interne de l'individu, aujourd'hui – comme dans la période de décadence de la Grèce et de Rome – tout est coloré par l'intérêt pour l'argent : l'apparence générale de la vie, les interrelations humaines, la civilisation objective ».

[2762] OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. O. SERS, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (1re éd., 2009) (*Classiques en poche*, 93), p. 500-508, v. 85-193.

[2763] Dans le prologue du *Tiers Livre*, Rabelais fait allusion à ce personnage : « & si n'avez tant d'escuz comme avoit Midas ». Cf. François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, *Le Tiers Livre*, Prologue, p. 620.

[2764] Cf. J. HUIZINGA, *L'Automne du Moyen Âge*, p. 54 : « Le péché dont cette époque fut le plus consciente est la cupidité ».

devint un monde de loups, dominé par un goût déchaîné du profit, en proie à une "psychose de l'argent à gagner" »[2765]. Ainsi, la critique de la cupidité et de l'avarice, les deux péchés principaux liés à l'argent, apparaît surtout dans la littérature satirique. Ces deux défauts sont les cibles de la sottie, comme le démontre Jean-Claude Aubailly :

> Dans un monde déréglé où Folie règne en maîtresse, tout s'obtient par l'argent (…) Les valeurs morales traditionnelles dont la *Sottise* d'André de la Vigne donne la revue complète, s'effondrent (…) C'est ce sur quoi insiste d'abord la satire des classes, qui traduit le désarroi des auteurs devant l'impression de chaos que leur laisse le « nouveau » monde. Le monde féodal se fondait sur la distribution rationnelle des services directs et réciproques qui assuraient l'équilibre : gouvernement et protection aux seigneurs, enseignement et prières aux clercs, production des biens et consommation aux vilains. Ces services n'étant plus assurés, l'équilibre est rompu et la poussée du capital pousse le monde vers l'amoralisme[2766].

Les auteurs de sottie veulent ainsi dénoncer le vice qui, selon eux, est très dangereux pour la société, en raison notamment de son omniprésence[2767].

Si la critique contre l'argent nourrit largement la littérature satirique, nous pourrions nous demander si la même volonté apparaît dans la veine comique. Si d'ordinaire on rit d'un défaut, dont on se plaît à souligner les travers, il est plus intéressant de s'interroger sur les intentions des auteurs. À ce sujet, Daniel Ménager précise que la littérature comique s'empare également des défauts : « L'un des plus savants commentateurs d'Aristote, l'Italien Castelvetro, consacre plus de trois pages aux six lignes de la *Poétique* sur le rire. Les erreurs, les vices et les choses déshonnêtes constituent à ses yeux trois catégories comiques »[2768]. Ceux-ci peuvent en effet provoquer le rire chez le lecteur et le spectateur. Nous réfléchirons ainsi au type de rire et nous examinerons comment comique et satirique se mêlent.

Le thème de l'argent se situe au cœur des pièces comiques, dans lesquelles il apparaît comme inhérent à la société d'un point de vue historique, social, moral ou même psychologique. Étant donné que la farce, autant que la comédie humaniste, se veulent être le reflet de leur société, il paraît tout à fait pertinent que ce thème possède une place importante. Il constitue également l'un des ressorts comiques dans les pièces de théâtre du Moyen Âge, autant que dans celles de notre corpus. Le thème de l'argent est bien souvent lié spécifiquement au caractère de certains personnages motivés par le gain, et donc critiqués pour leur cupidité ou leur avidité.

[2765] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 420. À ce sujet, cf. R. FOSSIER, *Histoire sociale de l'occident médiéval*, Paris, Colin 1970, p. 284-292. C'est en effet vers 1450-1470 que, selon Guy Fourquin, apparaissent les premiers symptômes de capitalisme industriel. Cf. G. FOURQUIN, *Histoire économique de l'Occident médiéval*, Paris, Colin, 1971, p. 430.

[2766] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 420-421.

[2767] *Ibid.*, p. 427 : « Là encore, ce qui semble effrayer nos auteurs de sotties, c'est la conscience du pouvoir grandissant de l'argent qui permet d'accéder aux charges et, comme dans un engrenage, conduit à une avidité plus grande ».

[2768] D. MENAGER, *La Renaissance et le rire*, p. 32. Cf. également Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. W. ROMANI, 2 vol., Rome, Gius. Laterza & Figli, 1978-1979 (*Scrittori d'Italia*, 264 et 265).

Force est de constater que la majorité des pièces de notre corpus met en scène au moins un personnage attiré par l'argent, même si certains sont plus enclins à être la cible de la critique que d'autres. En se référant à des recueils de sotties, Jean-Claude Aubailly développe cette idée :

> La critique de la vénalité des charges est donc un des aspects de la satire anti-bourgeoise. De plus, au fur et à mesure que l'on avance vers le XVI^e^ siècle, la satire des marchands croît en importance. C'est leur cupidité que l'on dénonce, cupidité qui les conduit à la perte de tout sens moral. Ils sont « fourrés de Malice » (Droz, V) et se conduisent selon Tromperie, Usure, Faulse mesure, Parjurement, Fainctise et Avarice (Picot, II, 10).[2769]

C'est en effet le monde du commerce et ses ressortissants qui va être principalement attaqués dans les œuvres. Dès le Moyen Âge, le développement du commerce dans les villes entraîne des transformations à la fois matérielles, géographiques, physiques mais aussi morales[2770]. Cette mutation est notamment remarquable pour ce qui est de l'histoire de la ville d'Arras, qui illustre ce lien inextricable entre argent et littérature. En effet, c'est au XIII^e^ siècle qu'Arras va connaître une grande prospérité économique, notamment grâce à son industrie drapière. On y trouve les précurseurs de ce que deviendra le grand commerce international avec l'émergence des grandes foires. La ville possède alors un fort pouvoir d'attraction et se spécialise dans le domaine du prêt d'argent[2771]. Les bourgeois deviennent ainsi de grands financiers. Cet essor est situé par les historiens vers 1220, date qui correspond également à l'essor de la vie littéraire à Arras. La prospérité économique explique l'essor de la littérature puisque des sociétés littéraires, comme celle du Puy, sont alors créées.

L'argent devient également un thème qui influence de nombreuses œuvres, et notamment des œuvres dramatiques. Certes, ce thème était déjà prédominant dans le genre théâtral depuis l'Antiquité avec l'une des pièces phares de Plaute, *Aulularia*[2772]. Le dramaturge latin met en scène Euclion, le personnage principal de la pièce, qui est victime de sa propre

---

[2769] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 428.

[2770] Sur le lien entre la ville et l'argent, cf. G. SIMMEL, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, trad. F. FERLAN, Paris, L'Herne, 2007 (1re éd., 1902) (*Carnets de l'Herne*), p. 11 : « Les grandes villes ont toujours été les hauts lieux de la finance parce que la diversité et la concentration des échanges économiques donnent à l'argent une importance qu'il n'aurait pas acquise à la campagne où les échanges sont réduits ».

[2771] À ce sujet, Alain Derville rappelle que : « selon le petit Robert la finance, ce sont « les grandes affaires d'argent ». Ce fut au XIII^e^ siècle, dit-on, la spécialité des Arrageois, d'où l'admiration enthousiaste des historiens pour ce « grand centre international de crédit » qu'était, selon eux, la ville du Crinchon. Sans aller jusqu'à ce délire on est étonné par le nombre des Arrageois engagés dans les activités de prêt ». Cf. A. DERVILLE, « La Finance arrageoise : usure et banque », *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, dir. M.-M. CASTELLANI et J.-P. MARTIN, Arras, Artois Presses Université, 1994 (*Études littéraires*), p. 37. Cf. également R. BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII^e^ siècle : les chansons et dits artésiens*, t. 21, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1981, p. 106 : « Dans le dernier quart du XIII^e^ siècle, il y aurait deux cent cinquante-six prêteurs arrageois sans compter les changeurs, les usuriers et cinq cent cinquante-six prêteurs arrageois sans compter les changeurs, les usuriers et cinq cent quarante et une opération de crédit ».

[2772] PLAUTE, *Aulularia*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1952 (1re éd., 1932) (*Collection des universités de France*), p. 148-198.

avarice, au point de perdre le sens des réalités. Cependant, les œuvres médiévales vont plus loin puisque les auteurs ne vont plus s'intéresser à un seul personnage mais vont plutôt montrer que l'argent est un thème dominant et omniprésent, à l'image de la réalité contemporaine. Avec l'accroissement des échanges commerciaux, l'argent acquiert une importance plus grande et constitue, surtout, une forme de pouvoir. Comme le souligne la morale finale du fabliau *Les Trois Bossus*, l'argent est le maître du monde :

> Durans, qui son conte define,
> Dist c'onques Dieus ne fist meschine
> C'on ne puist por deniers avoir ;
> Ne Dieus ne fist si chier avoir,
> Tant soit bons ne de grant chierté,
> Qui voudroit dire vérité,
> Que por deniers ne soit eüs.
> Por ses deniers ot li boçus
> La dame, qui tant bele estoit.
> Honiz soit li hom, quels qu'il soit,
> Qui trop prise mauvés deniers,
> Et qui les fist fere premiers ![2773]

Le thème de l'argent est en effet traité à la fois dans les récits[2774] et sur scène. Dans la littérature arrageoise du XIII^e^ siècle[2775], nous le retrouvons notamment dans *Le Jeu de Saint-Nicolas* (vers 1200) de Jean Bodel[2776], *Courtois d'Arras* (vers 1250) d'un auteur anonyme et *Le Jeu de la Feuillée* (1276) d'Adam de la Halle[2777]. Dans son œuvre, Adam de la Halle critique l'argent de manière explicite, notamment en affublant ses personnages de patronymes significatifs. Ainsi de Hane le Mercier, dont l'onomastique évoque à la fois l'âne et la marchandise – « mercier » appartenant au paradigme morphologique de « mercantile ». Quant au personnage de « Richesse Aurri », s'il rappelle en partie les personnages allégoriques des sotties, son nom vient de « *aurum* », en d'autres termes « or ». Dans l'introduction de son édition du livre, Jean Dufournet précise ainsi la volonté de l'auteur : « Il condamne Arras, ville

---

[2773] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 5, *Les Trois Bossus*, p. 207, v. 285-296.

[2774] Les propos de Dominique Boutet sont, à cet égard, intéressants : D. BOUTET, *Les fabliaux*, p. 93-94 : « L'argent est au cœur de la problématique des fabliaux comme de l'époque où ils ont été composés : l'argent que l'on possède, que l'on dépense, que l'on distribue, que l'on gagne ou que l'on amasse. À la largesse, extravertie, des romans courtois, s'oppose une attitude égoïste, tournée vers la satisfaction des plaisirs personnels ; l'argent, nécessaire au maintien du statut social, prend une fonction plus "moderne" : il sert à acheter. Et d'abord, dans nos textes, à acheter les personnes. Aux relations féodales fondées sur le lignage s'opposent des relations individuelles fondées sur le pouvoir de l'argent ».

[2775] Dans son ouvrage, Michel Corvin souligne le côté prolifique de la littérature à cette époque à Arras. Cf. M. CORVIN, *Lire la comédie*, p. 47 : « Arras, au XIII^e^ siècle, est au centre de la création théâtrale avec *Le Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel, *Le Jeu de la Feuillée* et *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de La Halle, *Le Jeu du pèlerin, Le Dit de l'herberie* de Rutebeuf, parade de charlatan vendeur de drogues ».

[2776] Alan E. Knight relève l'importance de cette œuvre. Cf. A. E. KNIGHT, « France », p. 157 : « Jean Bodel's *Jeu de saint Nicolas* is a miracle play written in the city of Arras in the year 1200. Its combination of high seriousness and comic tavern scenes has given rise to a vigorous debate as to whether it is a comic or a religious play ».

[2777] *Ibid.*, p. 157 : « It is a brilliant, enigmatic and very funny play that can be both frustrating and disconcerting for the modern reader ».

de la cupidité et de la discorde, lieu de la dégradation »[2778]. À l'image de la littérature arrageoise du XIII[e] siècle, les œuvres qui mettent en scène l'argent ne présentent pas un tableau optimiste, surtout en ce qui concerne leurs personnages.

Dans ce monde corrompu, les personnages cupides ne sont pas les seuls à être mis en scène. À leurs côtés, on peut également trouver ceux qui se laissent facilement duper, tel Courtois dans *Courtois d'Arras* qui ne peut s'empêcher de se vanter d'avoir de l'argent sur lui et qui est volé par d'autres personnages présents dans la taverne[2779]. Il est même humilié puisqu'on le met dehors, totalement nu, sans aucune ressource. Cette œuvre met en avant un lieu propice à l'argent : la taverne[2780]. Celle-ci est très représentée dans le théâtre profane et dans les fabliaux[2781] puisqu'elle constitue un lieu d'intrigues permettant aux auteurs d'apporter des pans nouveaux à leur œuvre, comme le souligne Jean Dufournet : « C'est le domaine de la cupidité, de la tromperie et de la luxure ; on n'y parle que d'argent et de plaisir (…) »[2782]. La taverne apparaît donc comme un des lieux où il est aisé de parler d'argent, de développer des échanges, et où prospère l'argent[2783]. Outre la taverne, les marchés et les foires sont des lieux qui prennent vie à travers l'argent. Bernard Ribémont relève leur importance en tant que moyens pour faire circuler la monnaie : « Marchés et grandes foires sont les lieux de rencontre des marchands du grand commerce européen, et les banquiers y sont nécessaires. La ville draine

---

[2778] Adam DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, introduction, p. 25. Lorsqu'il évoque les différentes parties qui composent l'œuvre d'Adam de La Halle, Pierre Voltz souligne la critique de l'avidité. Cf. P. VOLTZ, *La Comédie*, p. 15 : « On y reconnaît aisément trois parties. La première et la troisième forment une satire assez vive de la société du temps, avec nombre d'allusions locales : satire morale de l'avarice, satire sociale des femmes, satire de l'Église, traits personnels et allusions claires s'y succèdent avec vivacité ».

[2779] *Courtois d'Arras*, éd. et trad. J. DUFOURNET, Paris, Flammarion, 1995 (*GF,* 813). Huguette Legros souligne l'essence même de la taverne comme lieu d'intrigues. Cf. H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 71 : « Parce que la taverne est un lieu de rencontres où tout est possible, elle peut aussi être un lieu où se trame des tromperies, des ruses ; le tavernier ou la tavernière en sont les victimes (…) ».

[2780] Dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, la « feuillée » peut se rattacher au domaine de la taverne (cf. Adam DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. cit., p. 10-11). Ainsi, la taverne est l'un des topos de la littérature arrageoise.

[2781] Nous pouvons penser ici au fabliau *Les Trois Dames de Paris*. Cf. *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 10, *Les Trois Dames de Paris*, p. 106-113. Il est question de dame Margue Clouue et sa nièce Maroie Clippe, ainsi que dame Tifaigne, qui se laissent aller à des excès, étant tentées par le vin proposé à la taverne. En effet, l'auteur insiste sur les quantités de vin consommées. L'une d'elles prend « trois chopines » (p. 108, v. 75) de « vin de riviere », « une chopine de garnache » (p. 108, v. 85) et « une quarte » (p. 109, v. 115) « du même cru », ce qui est équivalent à environ 3,5 litres de vin.

[2782] *Courtois d'Arras*, éd. cit., p. 12. Nous pouvons également convoquer un des articles de Jean Dufournet sur ce thème : « Variations sur un motif : la taverne dans le théâtre arrageois du XIII[e] siècle », p. 161-174. Pour une étude plus générale, cf. G. PAOLI, *La Taverne au Moyen Âge. Arras et l'espace picard*, Lille, A.N.R.T, 1988. Enfin, au sujet du *Monologue du clerc de taverne*, Jean-Claude Aubailly précise qu'il s'agit d'un « éloge antiphrastique des bienfaits de la taverne et des plaisirs qu'elle offre ». Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 23. Références du monologue : *Recueil de poésies françoises des XV[e] et XVI[e] siècles*, t. 11, *Monologue du clerc de taverne*, p. 34-54.

[2783] Bernard Ribémont présente la taverne comme un lieu qui paraît hospitalier mais qui est surtout hostile : « L'hospitalité de la taverne est donc une hospitalité toute capitaliste : artificielle et calculée, de façon à faire circuler la monnaie ». Cf. B. RIBEMONT, « Arras, le vin, la taverne et le "capitalisme". Le théâtre profane du XIII[e] siècle et la question de l'argent, *Le Moyen Âge*, t. 111/1, 2005, p. 59-70, ici p. 68.

des richesses énormes qui font la fortune de quelques-uns et, en contrepartie, créent aussi des laissés-pour-compte »[2784]. En effet, le thème de l'argent implique souvent deux parties adverses : les gagnants et les perdants.

Du côté des gagnants, comme le rappelait Bernard Ribémont, nous retrouvons des métiers liés au domaine financier comme le marchand et le prêteur d'argent, qui peut également prendre la forme de l'usurier. Ces types de personnages sont souvent présentés comme des profiteurs et possesseurs de nombreuses richesses. Le fait de travailler au quotidien avec l'argent les pousserait d'ailleurs à en vouloir toujours plus. Avarice et cupidité sont donc les deux défauts inhérents aux métiers d'argent. L'entremetteuse est un autre type de personnage marqué par la vénalité. Elle démontre en effet qu'elle souffre de la pauvreté et n'offre ses services qu'en échange d'un dédommagement financier. La même cupidité habite les valets, et tout particulièrement les chambrières. En effet, ces personnages réclament eux aussi un salaire pour leurs services rendus. Comme l'entremetteuse, les valets se plaignent de leur pauvreté et notamment de l'ingratitude de leurs maîtres. Ainsi, pour ces types de personnages, tous les moyens sont bons pour s'enrichir. D'une part, les auteurs dénoncent les méfaits mis en œuvre par les cupides mais, d'un autre côté, ils attirent la pitié sur d'autrui. C'est notamment le cas pour les femmes qui soutirent des biens à leur amant. Certaines d'entre elles sont vénales et la critique à leur encontre est explicite. Dans des pièces comiques du Moyen Âge et du XVI[e] siècle, nous voyons en action des personnages qui ne peuvent subsister sans voler ou escroquer autrui. Dans tous les cas, il ne faut pas perdre de vue le caractère comique des pièces qui reste au premier plan.

S'il est possible de rire de certaines situations en lien avec la problématique de l'argent, les pièces du corpus peuvent également prendre une tonalité sérieuse. En ce sens, elles se rapprochent davantage des pièces de théâtre satiriques du Moyen Âge, telles les sotties. Jean-Claude Aubailly rappelle que la portée satirique est le propre de la sottie :

> Aussi ce rôle d'observateur objectif et de censeur qu'il se reconnaît amène-t-il le sot dans toutes les pièces où il apparaît, à dévoiler les vices de la société à laquelle il appartient à son corps défendant et dont il essaie de se détacher, à dénoncer les abus commis par ceux qui la gouvernent et à stigmatiser le comportement des classes dominantes qui se disputent le pouvoir dans le chaos qui résulte de l'éclatement du monde féodal – comportement qui révèle une perte totale des qualités inhérentes à la fonction qui était la leur dans les anciennes structures féodales. La sottie prend donc, en quelque sorte, la voix de « l'opinion publique » pour « transporter sur la scène la satire dirigée contre les diverses classes de la société.[2785]

Cette omniprésence de l'argent a une grande importance dans la vie des personnages. Comme nous l'avons vu, certains d'entre eux sont gagnants, parvenant à favoriser leur profit personnel,

[2784] *Ibid.*, p. 69.
[2785] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 413.

alors que d'autres sont perdants en ayant été dupés ou en étant pauvres. Ainsi s'engage une lutte entre ces deux catégories de personnages et la course au gain est lancée.

Nous pouvons observer une perte, voire une dégradation des valeurs morales qui assurent le bon fonctionnement de la société. Georg Simmel évoque l'impact du pouvoir de l'argent : « Tandis que l'argent devient de plus en plus l'expression absolument suffisante et l'équivalent de toutes les valeurs, il s'élève à une hauteur abstraite au-dessus de toute la vaste multiplicité des objets (…) »[2786]. En effet, les personnages qui jouent un certain rôle dans la société sont souvent tellement cupides que leur avidité passe avant leur fonction et les valeurs qu'ils sont censés défendre. De plus, la satire peut se poursuivre au-delà de la sphère professionnelle et s'attaquer à la sphère privée. Les valeurs liées au bon fonctionnement d'un foyer peuvent en effet être remises en cause lorsqu'il est question d'argent. La frontière entre le comique et le satirique devient donc mince. Dans la littérature médiévale, une telle critique apparaît davantage au sein des textes satiriques comme la sottie et la moralité, même si elle fait aussi partie des farces. À ce sujet, Huguette Legros met en garde sur les différentes interprétations possibles à propos de la présence de registre satirique dans les farces :

> Ainsi les farces mettent en scène des personnages appartenant aux différentes autorités ou exerçant les différentes fonctions qui assurent la bonne marche de la société, mais l'organisation de cette dernière n'est jamais remise en cause. La caricature touche les personnages et non leurs charges ; elle a pour but de faire rire et non de dénoncer ; de plus dans un certain nombre de cas ces personnages ne sont que des types identifiables, voire des « emplois » ; ils se contentent alors d'assumer une fonction dramatique liée à la structure de la farce ou à son but premier, le rire[2787].

Selon elle, il ne faut pas perdre de vue les différences fondamentales entre la sottie et la farce, que ce soit leur mode d'action, les types de personnages, mais aussi la visée de l'auteur :

> Dans le théâtre profane français la satire est le fait des Sotties ; le sot dénonce les abus de ceux qui détiennent le pouvoir, le comportement des classes dirigeantes qui préfèrent le paraître et ont pour seul idéal l'argent, les Sotties dénoncent encore la perte des valeurs morales traditionnelles et s'attaquent violemment aux questions d'actualité ; les farces, elles, ne font quasiment jamais allusion à l'actualité, elles présentent des situations qui sont assez stéréotypées pour paraître intemporelles[2788].

Pourtant, comme le souligne Raymond Lebègue, les types de personnages qui exercent un métier dans la farce sont bien souvent les cibles de moquerie, voire de critique virulente : « Les auteurs de nos anciennes pièces comiques se moquaient aussi volontiers des gens de justice que des marchands. Qu'un avocat soit véreux, cela ne surprend pas les spectateurs des farces »[2789]. Si ces personnages sont le reflet de la société de l'époque, ils permettent en même temps de rire

[2786] G. SIMMEL, *Philosophie de l'argent*, p. 281.
[2787] H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 69. La même réflexion est développée plus loin dans l'article. Cf. *ibid.*, p. 74 : « Cependant malgré la violence de certaines critiques, la farce n'a pas pour vocation de faire une satire de l'organisation sociale contemporaine. Elle ne se veut ni cruelle ni amère, elle est un divertissement et se présente comme tel (…) ».
[2788] *Ibid.*, p. 74.
[2789] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 42.

de leurs méfaits, et notamment de leur cupidité. Comme la sottie ou la moralité, la farce montre que l'argent représente l'un des plus grands maux de la société. Ainsi, les comédies humanistes sont les héritières d'une double tradition et ont dû trouver un équilibre entre veine comique et veine satirique afin de ne pas perdre leur essence, le rire.

En nous appuyant sur la *Pronostication nouvelle plus approuvee que jamais*[2790], nous pouvons constater que la satire contre l'avidité vise des métiers particuliers. Dans ce texte, nous assistons en effet non seulement à la satire des prélats, mais aussi des notaires jugés trompeurs. Nous y retrouvons également les administrateurs de justice vus comme incapables, et en particulier les avocats qui volent leurs clients, pendant que les sergents vivent de rapines au lieu de faire régner la justice. Dans notre corpus, des personnages s'interrogent également sur la place de l'argent dans la société et en viennent à énoncer un réquisitoire à son encontre. Comment s'allient registre satirique et registre comique ? La question mérite qu'on s'y attarde. En effet, de nombreux personnages représentant de hautes fonctions sont eux aussi menés par la cupidité. Ces personnages représentent la religion et la justice, mais incarnent également des valeurs morales, telle la loyauté. Nous étudierons ainsi les différentes facettes de l'argent selon les types de personnages : ceux qui sont réellement cupides et ceux qui sont davantage victimes du pouvoir de l'argent. Enfin, nous verrons comment les dramaturges de notre corpus ont tiré parti à la fois des pièces comiques et satiriques du Moyen Âge, afin de trouver la meilleure combinaison pour renouveler le comique de leur pièce.

[2790] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. 12, *Pronostication nouvelle plus approuvee que jamais*, p. 144-167.

A. Les différentes facettes de l'argent

1. Les métiers d'argent : une entreprise destinée à escroquer autrui

1.1. Le type traditionnel du marchand

L'un des corps de métier à qui l'on fait le plus de reproches au sujet de l'argent est celui du marchand[2791]. Dans *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, Jacques Le Goff donne des précisions sur les tenants et aboutissants du métier de marchand : « Ses buts, ce sont la richesse, les affaires, la gloire (…). L'amour de l'argent reste sa passion fondamentale »[2792]. Ainsi, les griefs contre le marchand concernent non seulement son avarice, mais aussi sa cupidité et sa vénalité. Nous pouvons penser ici aux paroles que le médecin adresse à Adam dans le *Jeu de la Feuillée* : « Bien sai de coi estes malades. / Foi que doi vous, maistre Henri, / Bien voi vo maladie chi : / C'est uns maus c'on claime avarice »[2793]. Le médecin énonce ici un mal dont est victime le père d'Adam : l'avarice, un mal qui ne lui est pas propre. Comme nous l'avons précisé, la pièce d'Adam de La Halle reflète l'essor commercial de la ville d'Arras à son époque. Les marchands sont donc concernés également par ce mal universel. À ce sujet, Jacques Le Goff énonce les liens entre le métier de marchand et l'argent :

> Tous les marchands sur qui se sont penchés les historiens du Moyen Âge ont cet amour forcené de l'argent, depuis les banquiers d'Arras dont Adam de La Halle a dit au XIII^e^ siècle : « On y aime trop l'argent », depuis les Florentins peints par Dante comme « une gent cupide, envieuse, orgueilleuse », amoureuse du florin, cette « fleur maudite qui a fourvoyé les brebis et les agneaux », jusqu'aux marchands toulousains et rouennais du XV^e^ siècle.[2794]

Pour quelles raisons le personnage du marchand est-il associé à la critique de l'argent ? Selon Jeroom Vercruysse Alter, l'avidité constitue l'un des traits les plus critiqués quand il s'agit des bourgeois. Il rappelle que les premiers bourgeois étaient considérés comme des marchands et que cette donnée est avérée par les historiens[2795]. Dans son *Histoire économique et sociale du*

[2791] Jacques Le Goff rappelle qu'à chaque corps social correspondait un défaut et le marchand n'en est pas exempté : « L'avarice désigne les marchands et les hommes de loi, la gourmandise le cuisinier, l'orgueil le chevalier, la paresse le mendiant ». Cf. J. LE GOFF, *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette Littératures, 1986 (*Pluriel*, 847), p. 60.

[2792] J. LE GOFF, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 (1^re^ éd., 1956) (*Quadrige*), p. 84.

[2793] Adam de LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. cit., p. 58, v. 200-203.

[2794] J. LE GOFF, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, p. 84-85.

[2795] J. V. ALTER, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France. Moyen Age-XVI^e^ siècle*, Genève, Librairie Droz, 1966 (*Travaux d'humanisme et Renaissance*, 83), p. 25. Pierre Racine rappelle que, dès le Moyen Âge, le marchand n'est pas spécialisé dans la vente d'un produit en particulier. Le plus important pour lui est de gagner de l'argent : « En fait le marchand trafique de tout, des monnaies comme de tout produit qui peut être pour lui objet de spéculation ». Cf. P. RACINE, « Le marchand, un type de la société médiévale », *Le marchand au Moyen Âge. XIX^e^ Congrès de la S.H.M.E.S, Reims, juin 1988*, Saint-Herblain, Société des Historiens Médiévistes de

Moyen Âge, Henri Pirenne dresse ainsi un tableau sur l'histoire des marchands[2796]. Selon lui, les premiers marchands étaient à l'origine des vagabonds qui rassemblaient leurs forces afin de lutter contre la faim et gagner de l'argent en parcourant les villes. Les historiens soulignent alors la difficulté pour le marchand de s'intégrer à la société médiévale, en raison de l'essence même de son métier[2797]. Même si le marchand exerce une fonction essentielle au bon fonctionnement de la société, l'idée même qu'il peut obtenir du profit pour lui-même est vivement critiquée. Les attaques contre le marchand apparaissent dès le Moyen Âge, période où l'Église joue un rôle essentiellement édifiant par les règles de conduite qu'elle transmet[2798]. Bernard Ribémont explicite ainsi cette idée : « le marchand comme le banquier demeurent longtemps pour le moins suspects d'un point de vue moral »[2799]. En effet, les préoccupations liées à l'argent corrompent les bonnes mœurs : tout le temps consacré aux finances personnelles ne peut pas être accordé à des valeurs plus sacrées. Jacques Le Goff donne une explication à cette condamnation :

> Il y a d'abord le but même du commerce : le désir du gain, la soif de l'argent, le *lucrum* (…). La première cause de leur condamnation, c'est donc, par le but qu'ils se proposent – le profit, la richesse –, commettre à peu près inévitablement l'un des péchés capitaux : l'*avaritia*, c'est-à-dire la cupidité.[2800]

Cible de nombreux détracteurs, le marchand devient un personnage que l'on retrouve dans différentes formes littéraires et qui évolue au fil du temps[2801]. Dans les pièces antiques, il pouvait être à la fois celui qui vit au cœur du forum, ou bien un marchand d'esclaves fourbe, à

---

l'Enseignement Supérieur Public et Cid éditions, 1992, p. 1-9, ici p. 5. Enfin, depuis l'ouvrage de W. SOMBARD, *Der moderne Kapitalismus*, éd. Z. Band, Paderborn, Salzwasser-Verlag Gmbh, 2014 qui stipulait que le marchand médiéval n'a pas l'esprit capitaliste et, au contraire, est un être ignorant et sans ambition, de nombreuses thèses démontrent que le marchand médiéval peut déjà être considéré comme « capitaliste » puisqu'il est à la recherche du profit. Cf. notamment J. LE GOFF, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, p. 38-40 : « Sans doute, il vaut mieux considérer le grand marchand médiéval comme un précapitaliste. (…) par la masse d'argent qu'il manie, par l'étendue de ses horizons géographiques et économiques, par ses méthodes commerciales et financières, le marchand-banquier médiéval est un capitaliste. Il l'est aussi par son esprit, son genre de vie, par sa place dans la société ».

[2796] H. PIRENNE, *Histoire économique et sociale du Moyen* Âge, éd. H. VAN WERVEKE, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

[2797] Cf. A. J. GOUREVITCH, « Le marchand », *L'Homme médiéval*, dir. J. LE GOFF, Paris, Éditions du Seuil, 1989 (*L'univers historique*), p. 267-312, ici p. 312 : « Malgré tous ses efforts pour « s'enraciner » dans la structure féodale, pour s'y accommoder, le marchand représentait, comme type économique et social, l'opposé même du seigneur féodal. Ce chevalier de la cupidité ne risque pas son existence sur le champ de bataille mais derrière son comptoir, dans son bureau, sur son navire de commerce ou dans sa banque. Aux valeurs guerrières et au comportement à la fois impulsif et affecté du noble, il substitue le calcul froid et la prévoyance, à l'irrationalité la rationalité ».

[2798] Cf. J. LE GOFF, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, p. 70 : « On a souvent prétendu que le marchand médiéval avait été gêné dans son activité professionnelle et rabaissé dans son milieu social par l'attitude de l'Église à son égard. Condamné par elle dans l'exercice même de son métier, il aurait été une sorte de paria de la société médiévale dominée par l'influence chrétienne ».

[2799] B. RIBEMONT, « Arras, le vin, la taverne et le "capitalisme" », p. 60.

[2800] J. LE GOFF, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, p. 72-73.

[2801] Dans son ouvrage, Jean Favier retrace la place du marchand dans la littérature. Cf. J. FAVIER, *De l'or et des épices. Naissance de l'homme d'affaires au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2013 (*Pluriel*), p. 433-438.

qui les jeunes premiers doivent s'adresser. Pourtant, c'est surtout au Moyen Âge qu'il devient un des personnages phares dans les pièces. La farce du *Bateleur* présente par exemple un motif récurrent dans les farces : le marchandage en public[2802]. Ce thème est d'autant plus significatif car emprunté à la réalité. Ainsi, les défauts propres au marchand envisagés d'un point de vue historique et social apparaissent dans les œuvres qui se veulent le miroir de la société. Les auteurs mettent donc en scène un personnage pris d'un besoin irrépressible de voyager pour gagner de l'argent, et prêt à tout quitter pour assouvir ce besoin. Cette caractéristique est bien souvent le point de départ pour se moquer du marchand. Diverses aventures découlent de son voyage et la cupidité du marchand lui portera préjudice.

En ce qui concerne les marchands, Barbara C. Bowen précise leur caractéristique essentielle : « Les marchands veulent tromper le client, mais peuvent être facilement trompés eux-mêmes, comme le drapier de *Pathelin* »[2803]. C'est en effet dans cette farce que le personnage du marchand est le mieux représenté[2804]. Dans cette œuvre anonyme, le personnage éponyme est un avocat qui manque d'argent. Cependant, il espère pouvoir toujours se vêtir et compte sur sa ruse pour duper le drapier. Lors de son dialogue avec Pathelin, le drapier se plaint de sa situation de marchand : « Et voyre ! / Quar marchans, si devez-vous croyre, / Ne font pas tousjours à leur guise »[2805]. Pathelin essaie de le flatter afin d'éviter de lui régler ce qu'il lui doit. Pourtant, le drapier semble intraitable en affaires lorsqu'il essaie de vendre ses produits : « Certez, ce drap est chier comme cresme. / Vous en arez, si vous voulez : / XV ou XX francs y sont coulez / Cy toust ! »[2806]. Le prix qu'il propose ne cesse d'ailleurs d'augmenter : « Chascune aulne vous coustera / XXIIII solx »[2807]. Le drapier joue ainsi le rôle du marchand qui tente de vanter les qualités de sa marchandise[2808]. Nous comprenons aisément qu'il a pour habitude de duper ses clients et de leur soutirer de l'argent en vendant sa marchandise à un prix élevé. Pourtant, c'est finalement lui qui sera dupé. Le procédé farcesque de « l'arroseur arrosé » semble ainsi s'appliquer également au personnage du marchand.

Dans son étude sur le théâtre médiéval, Charles Mazouer précise que les défauts attribués au marchand sont omniprésents à cette période : « D'ordinaire, la méfiance, la ruse et

---

[2802] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Bateleur*, p. 257-295.
[2803] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 55-56.
[2804] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 7, *Maistre Pathelin*, p. 187-338.
[2805] *Ibid.*, p. 198, v. 103-105. Cf. aussi, *ibid.*, p. 204, v. 178-179 : « Que [voulez-]vous ? il fault song[n]er, / Qui veult vivre, et soubstenir payne ».
[2806] *Ibid.*, p. 206, v. 202-205.
[2807] *Ibid.*, p. 209, v. 227-228.
[2808] *Ibid.*, p. 211, v. 239-243 : « Vous verrés que vault [la] toeson / Dont il souloit estre foeson ! / Je poyray a la Magdalaine / Huyt blans, par mon serment, de lainne / Que je soulloye avoir pour quatre ».

la tricherie sont le fait des marchands (…). Le Moyen Âge se représente donc le marchand comme un trompeur »[2809]. C'est surtout dans les textes médiévaux qu'il prend son essor. Charles Mazouer le présente ainsi : « Bien plus nombreux sur les tréteaux de la farce sont les marchands, les commerçants et tous ces artisans indispensables à la vie quotidienne des villes, car il faut se nourrir et se vêtir »[2810]. Le marchand appartient ainsi au monde des *realia*[2811] et il s'inscrit dans une réalité bien connue des spectateurs. Il possède en outre un rôle bien distinct. Le rire généré par ce personnage provient en effet de ses actions en tant que marchand. Il reste un des piliers du genre comique et nous pouvons retrouver ses traces surtout dans les farces françaises, même si elles apparaissent aussi dans les fabliaux. À ce sujet, Philippe Ménard souligne la cupidité qui lui est propre : « D'autre part, la mentalité de ces hommes est tournée vers le profit. Ils vivent pour gagner de l'argent »[2812]. Cette idée est plus particulièrement illustrée dans le fabliau *Brifaut*[2813]. Le personnage principal éponyme est en effet un vilain devenu riche puisqu'il ne cesse de se rendre dans différents marchés pour vendre sa marchandise : « D'un vilain riche et non sachant, / Qui aloit les marchiez cerchant / A Arraz, Abeville, a Lanz, / M'est venu de conter talanz »[2814].

La critique de l'avarice des marchands se perpétue également au XVI^e^ siècle. À ce sujet, Jeroom Vercruysse Alter précise que les auteurs brossent le portrait du marchand en choisissant des traits spécifiques, afin que celui-ci soit facilement identifiable[2815]. Dans les comédies humanistes, ce personnage est généralement un bourgeois. Les auteurs s'appuient ainsi sur les défauts majeurs des bourgeois qu'ils attribuent aux marchands. J. V. Alter présente leurs défauts en ces termes : « En nous fondant sur l'importance qu'ils présentent dans les écrits satiriques, nous verrons six défauts majeurs : avarice, crédulité, grossièreté, lâcheté, mensonge et

[2809] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 301.
[2810] *Ibid.*, p. 297.
[2811] Au sujet des nombreux éléments sur les *realia* de la vie quotidienne de la farce, voir l'article très intéressant de Konrad Schoell : K. SCHOELL, « La vie quotidienne selon la farce », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 37, 1985, p. 39-54.
[2812] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 79. Sur l'évolution de ce personnage dans la littérature narrative, et notamment dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*, cf. C. AZUELA, « Paroles adultères, marchands et argent dans les *Cent Nouvelles nouvelles* », *Autour des Cent Nouvelles nouvelles. Sources et rayonnements, contextes et interprétations. Actes du colloque international organisé les 20 et 21 octobre 2011 à l'ULCO*, dir. J. DEVAUX et A. VELISSARIOU, Paris, Honoré Champion, 2016 (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, 81), p. 119-134.
[2813] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *Brifaut*, p. 107-109.
[2814] *Ibid.*, p. 107, v. 1-4.
[2815] J. V. ALTER, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France*, p. 36 : « Dans leur manière de faire la satire des marchands, les fabulistes s'attachent surtout à l'aspect anecdotique, pittoresque des abus ; ils ne traitent pas du marchand en général, ils campent, en une scène caractéristique, la silhouette d'un marchand bien défini ; sans explications, sans jugements, ils se contentent de ridiculiser tel trait observé, de souligner telle forme de fraude rencontrée. ».

impiété »[2816]. Ainsi, le goût pour l'argent constitue encore un trait caractéristique du marchand bourgeois au XVI[e] siècle[2817]. Quelles caractéristiques du marchand, héritées du Moyen Âge, retrouvons-nous dans les comédies humanistes ? Tout en précisant son nouveau statut de bourgeois, Charles Mazouer relève la mutation qui s'opère pour le personnage du marchand : « Nous sommes loin des petits commerces de la farce. Et le marchand change : il devient un bourgeois et un bourgeois dur en affaires, sans doute, mais prudent, sage et peu téméraire »[2818]. Le portrait de ce personnage semble s'assombrir de plus en plus dans le théâtre comique. Dans *La Trésorière* de Grévin, la critique prononcée par le valet Richard à l'encontre des marchands est sans appel : « Et qui pis est, jamais sa porte / N'est sans un marchand ennuyeux, / Qui se presentant à ses yeux / Le menace pour son argent / De lui envoyer un sergent »[2819]. Richard émet ici une critique générale des marchands présentés comme des personnes néfastes. Ceux-ci réclament en effet toujours leur argent et suscitent la crainte d'autrui. Face à cette critique tirée d'une des comédies humanistes de notre corpus, nous verrons si cette vision péjorative est avérée et si nous pouvons la retrouver chez différents personnages.

Dans notre corpus, plusieurs comédies mettent en scène un personnage qui tient le rôle du marchand : Josse, le vieillard amoureux dans *Les Esbahis* ; Thomas, le marchand rusé dans *Les Contens* ; Sulpice, un marchand rusé, mais trompé, dans *La Trésorière* ; Sire Ambroise dans *Les Néapolitaines*, père du jeune premier Augustin, désigné également dans la liste des personnages comme « jeune marchant parisien ». Cependant, dans *Les Corrivaus*, deux vieillards, Bénard et Gérard, ne précisent pas le métier qu'ils exerçaient auparavant. Nous retrouvons le même cas dans *Les Escoliers* avec Maclou et Marin. Nous savons uniquement que ces quatre personnages possèdent de l'argent, mais sans aucune précision sur leur passé. Ici, nous ne développerons pas d'analyse sur les personnages des *Néapolitaines* puisqu'Augustin est davantage préoccupé par ses affaires de cœur que par ses affaires financières. La situation est analogue avec Josse dans *Les Esbahis*. Celui-ci parle très peu de son métier dans le monologue ouvrant la pièce à l'acte I, scène 1. Après avoir rappelé qu'il a tout perdu – sa femme, son argent, ses biens et sa clientèle – à cause des gens de cour, Josse

[2816] *Ibid.*, p. 115. Le critique explique également plus loin que ces défauts sont en réalité les « antonymes des qualités prêtées aux chevaliers – générosité, courage, droiture, bon goût – et aux clercs – intelligence, piété, élévation de l'âme. »
[2817] *Ibid.*, p. 184 : « « Parmi les défauts dénoncés au moyen âge, l'avarice seule conserve sa place dans le répertoire satirique ; la dénonciation de l'amour de l'argent sous toutes ses formes continue à caractériser la satire anti-bourgeoise ».
[2818] Ch. MAZOUER, « Le commerçant dans l'ancien théâtre comique français jusqu'à la Révolution », *Commerce et commerçants dans la littérature*, dir. J.-M. THOMASSEAU, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 19-31, ici p. 22.
[2819] *Trésorière*, p. 18, v. 212-216.

fait preuve d'un grand enthousiasme puisqu'il est sur le point de se marier avec une jeune femme, Madalène. Même si le vieil homme se délecte d'énumérer les points positifs de ce mariage avec une femme bien plus jeune que lui, il ne peut s'empêcher de se féliciter pour une autre raison. En effet, il se révèle cupide en expliquant l'une des raisons de cette union : la dot de Madalène [2820]. Nous pouvons ainsi associer la cupidité au marchand, même s'il s'agit à nouveau d'une affaire d'ordre personnel. Afin d'étudier uniquement le marchand et sa cupidité dans la sphère professionnelle, nous nous focaliserons sur *Les Contens* et *La Trésorière.*

Dans la comédie d'Odet de Turnèbe, le personnage du marchand est incarné par Thomas, désigné comme tel dans la liste des personnages. Certes, il n'apparaît que deux fois sur scène et nous pourrions ainsi croire qu'il joue un rôle secondaire mais il n'en est rien. Lors de sa première apparition sur scène, qui ouvre l'acte III, Thomas commence sa réplique par un adage, ce qui lui confère un caractère sérieux[2821]. Le marchand semble friand de ces formules issues de la sagesse populaire[2822]. Il les utilise pour montrer son amertume, voire sa déception par rapport à Rodomont. Thomas pense en effet qu'il s'est fait duper par son ami car il a été trop généreux avec lui. Ici, ce personnage possède les caractéristiques propres du marchand énoncées par Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt : « Ce portrait présente des traits qui évoluent presque tous entre deux termes : la recherche du gain d'un côté et la difficulté des affaires de l'autre »[2823]. Les différentes apparitions de Thomas sur scène témoignent de cette ambiguïté. D'une part, à l'acte IV, scène 1, nous assistons aux plaintes typiques du marchand qui s'est fait tromper : « Je pensois avoir à ce coup ma debte entiere, mais je suis contraint de me contenter de la moytié »[2824]. Mais Thomas ne compte pas se laisser faire et se montre même courageux : « Mais je ne le crains pas, Dieu mercy »[2825]. Il demande également l'aide des trois « sergens » pour arrêter Rodomont et le mettre en prison. Ainsi, Thomas n'est pas le marchand qui se laisse duper : il veut prendre sa revanche sur Rodomont et le mettre dans une situation délicate à son tour. Pour ce faire, il lui tend, sans regret, un guet-apens[2826]. L'argent est au cœur

[2820] *Esbahis*, p. 94-95, v. 94-99 : « Si l'amour / Dont je l'aime ne m'estoit plus / A espérer que les escuz / Que mon beau-pere m'a promis, / Jamais ne me fusse entremis / D'en faire porter la parolle ».
[2821] *Contens*, p. 137, l. 1-3 : « L'on dit bien vray que pour faire plaisir on reçoit souvent desplaisir, et pour prester à un mauvais rendeur, d'un amy on en fait un ennemy ».
[2822] En effet, il commence sa réplique par un autre adage à l'acte IV, scène 1. Cf. *ibid.*, p. 161, l. 1-2 : « C'est grand cas que tant plus on se pense avancer, tant plus on se recule ».
[2823] J. LE GOFF, J.-Cl. SCHMITT, « Marchands », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 2014 (*Pluriel*), p. 631.
[2824] *Contens*, p. 161, l. 2-3.
[2825] *Ibid.*, p. 137, l. 13.
[2826] *Ibid.*, p. 138, l. 19-21 : « Guettez-le icy au passage et ne plaignez vos peines de l'attendre plustost jusques à la nuict, car je vous contenteray bien ». Cf. *ibid.*, p. 138, l. 31-32 : « Aussitost qu'il aura la teste tournée, ne faillez de vous ruer sur luy ».

du conflit, car Thomas espère retrouver la somme prêtée au soldat fanfaron, et il promet alors une belle récompense aux « sergens » pour les dédommager du service rendu.

D'autre part, le caractère calculateur et rusé de Thomas se manifeste lors de sa deuxième apparition sur scène. Il devient un marchand vénal, ne cessant d'utiliser des termes liés à l'argent[2827]. On peut d'ailleurs le rapprocher avec Sulpice dans *La Trésorière*. Même si ce dernier n'apparaît que quatre fois dans la pièce, et toujours aux côtés du Trésorier, il représente également le personnage typique du marchand. À l'acte II, scène 3, les deux amis ne cessent en effet de parler d'argent. Le Trésorier évoque rapidement l'arrangement qu'ils ont organisé en coulisses : « Croyez qu'un argent avancé / Vault bien cela. »[2828]. Nous comprenons alors que le Trésorier parlait de Sulpice lorsqu'il évoquait à l'acte précédent un prêt possible d'argent avec l'un de ses amis. En plus de leur métier, les deux marchands sont donc des créanciers. Dans *Les Contens*, Thomas espère en effet retrouver tout l'argent qu'il a prêté à Rodomont et accepte la proposition d'Eustache de se porter garant pour le soldat fanfaron. La découverte de la raison de cet accord révèle la ruse de Thomas. Il préfère en effet avoir l'assurance d'être payé, ne serait-ce que partiellement, plutôt que d'attendre et de ne rien obtenir[2829]. Le marchand désire ici rester le maître de la situation.

Cette prudence apparaît également dans les répliques de Sulpice dans *La Trésorière*. À l'acte II, scène 3, ce personnage semble rusé en affaires. Il a en effet compris qu'il faut toujours avoir un coup d'avance et entretenir de bonnes relations avec autrui. Il explique qu'on peut avoir besoin à son tour des personnes à qui on a rendu service : « Et puis de ces gens l'entretien / Sert de beaucoup aucunefois. »[2830]. Dans cette même scène, nous assistons aussi aux plaintes typiques du marchand qui préfère anticiper sur les malheurs qui peuvent lui advenir[2831]. Sulpice joue bien plus le rôle de prêteur d'argent que de marchand puisqu'il réalise souvent des affaires financières avec autrui et notamment avec son ami le Trésorier.

Enfin, c'est dans la pièce d'Odet de Turnèbe que le portrait du marchand est le plus complet, notamment lorsqu'il s'agit d'actions qui pourraient être condamnables. En effet, l'image du marchand s'assombrit peu à peu, en particulier lorsque Thomas explique en détail pourquoi il

[2827] Cf. notamment *ibid.*, p. 161, l. 2 : « ma debte entiere » ; p. 161, l. 5-6 : « un pot-de-vin » ; p. 161, l. 8-9 : « luy-mesmes me payeroit presentement la moytié de sa debte » ; p. 161, l. 12 : « me payast » ; p. 162, l. 13-15 : « après que j'ay touché deniers et après qu'ils se sont obligez tous deux solidairement de me payer dans six mois le reste de mon deu » ; p. 162, l. 16-17 : « mon nouveau debiteur est homme riche et qui a pignon sus rue ».
[2828] *Trésorière*, p. 38, v. 542-543.
[2829] *Contens*, p. 161, l. 9-12 : « Ce que je n'ay voulu refuser pour luy faire plaisir, et aussi d'autant que je craignois que mon homme, se voyant prisonnier et sans moyen de s'aquiter envers moy, me payast d'une belle cession de Dieu ».
[2830] *Trésorière*, p. 39, v. 548-549.
[2831] *Ibid.*, p. 40.

n'a pas poursuivi Rodomont en justice. Il y retrouvera en effet son compte quoi qu'il arrive : « Et par ma foy, quand je n'en aurois jamais autre chose, encores me devrois-je contenter, d'autant que ceste debte est pour marchandise vendue à perte de finance que je luy ay fait acheter au double de ce qu'elle valoit »[2832]. Alors qu'au début, Thomas se plaignait d'avoir été dupé et d'avoir perdu une somme colossale, nous découvrons qu'il profite de ses clients et de ses amis[2833]. Selon Charles Mazouer, le marchand et son client entretiennent d'ordinaire une relation de l'ordre de la tromperie[2834]. Il est possible alors d'émettre une hypothèse : peut-être Thomas savait-il que Rodomont était endetté et a-t-il ainsi continué à lui faire crédit. Il espérait peut-être engendrer un procès et gagner davantage d'argent. Thomas est donc bel et bien le représentant du marchand typique, vénal et intelligent. Il manipule tout le monde et se fait même passer pour une victime, alors qu'il mène le jeu. Il répond ainsi aux critères traditionnels du marchand qui dupe les autres sur la qualité et la quantité du produit[2835]. Ainsi, *Les Contens* et *La Trésorière* mettent en scène deux personnages retors qui n'exercent pas seulement le métier de marchand. Cette activité est en effet éclipsée par celle du prêt d'argent qui démontre une volonté accrue de la part des personnages de duper autrui et d'obtenir de l'argent en retour.

[2832] *Contens*, p. 162, l. 17-20.
[2833] Selon Aron J. Gourevitch, c'est l'un des reproches que l'on fait le plus à un marchand depuis le Moyen Âge. Cf. A. J. GOUREVITCH, « Le marchand », p. 271 : « Dans l'ensemble, le marchand est resté, selon le mot d'un historien contemporain, un "paria" de la société médiévale dans la phase initiale de son développement. Quelle est, au fond, la justification de son bénéfice ? Il achète la marchandise à un certain prix et la revend plus cher. C'est là que se cache la possibilité de tromper et de réaliser un gain injustifié (…) ».
[2834] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, p. 301 : « Ces personnages, saisis sur le vif, sont présentés dans leur activité même de commerçants, tâchant d'attraper le chaland et de conclure une bonne affaire. Car, dans les rapports de marché, la réalité est celle du conflit et de la tromperie : entre le marchand et son client, on pressent une lutte vive, chacun désirant duper son partenaire ».
[2835] Henri Estienne relève un proverbe célèbre attribué aux marchands : « ou marchand ou larron ». Cf. H. ESTIENNE, *Apologie pour Hérodote*, éd. P. RISTELHUBER, Paris, I. Lisieux, 1879, p. 292.

1.2. De l'argent coûte que coûte : les prêteurs d'argent

Si les défauts liés à l'argent étaient assignés aux marchands, la critique est encore plus virulente contre les prêteurs d'argent. Dans *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France*, Jeroom Vercruysse Alter consacre une partie de son étude au sort réservé aux usuriers par les auteurs satiriques. Ainsi, il souligne l'importance de ce personnage : « Poésie religieuse, romans d'aventures, fabliaux, dits : partout dans la littérature on rencontre la silhouette maudite de l'usurier, son âpreté au gain, son avarice, son manque de scrupules ; il est le type parfait du traître ou du mécréant »[2836]. Ce personnage est très représenté dans les textes puisqu'il est le reflet de la société médiévale. Jacques Le Goff l'explique en ces termes : « Lorsque l'économie monétaire se généralise, durant le XII^e^ siècle, que la roue de fortune tourne plus vite pour les chevaliers et les nobles, comme pour les bourgeois des villes qui bourdonnent de travail et d'affaires et s'émancipent, dame Usure devient un grand personnage »[2837].

Avec l'appât du gain qui prend de l'importance dans la société, l'usurier est celui à qui l'on peut demander des ressources[2838]. Si de nombreuses personnes réclament les services des prêteurs d'argent, d'autres s'indignent contre leurs activités : « L'usurier, pire espèce de marchand, tombe sous le coup de plusieurs condamnations convergentes : le maniement – particulièrement scandaleux – de l'argent, l'avarice, la paresse »[2839]. Ces défauts sont assimilés en effet aux péchés capitaux, ce qui entraîne une vive critique de la part de l'Église. Georg Simmel donne une explication à l'hostilité de l'Église à l'encontre des usuriers : « L'hostilité envers l'argent, souvent témoignée par la mentalité religieuse ou ecclésiastique, peut se rattacher à ce sentiment instinctif de l'analogie psychologique (…) et à l'expérience du risque de concurrence entre l'intérêt pour l'argent et l'intérêt religieux »[2840]. Les prêteurs d'argent sont

---

[2836] J. V. ALTER, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France*, p. 45.

[2837] J. LE GOFF, *La bourse et la vie*, p. 28. Sur l'importance de la place du crédit et son évolution, voir l'étude complète de Jean Favier : J. FAVIER, *De l'or et des épices*, p. 239-264.

[2838] À ce sujet, Jacques Le Goff démontre cette évolution. Cf. J. LE GOFF, *La bourse et la vie*, p. 10 : « Dans un monde où l'argent est (*nummus* en latin, *denier* en français) est "Dieu" (comme le dénonce dans ses poèmes goliardiques Gautier de Châtillon à la fin du XII^e^ siècle), où l'argent est vainqueur, l'argent est roi, l'argent est souverain (*Nummus vincit, nummus regnat, nummus imperat*) (comme on le dit du Christ dans la liturgie royale et sur les écus d'or frappés par Saint Louis) ; où l'*avaritia*, la "cupidité", péché bourgeois dont l'usure est plus ou moins la fille, détrône à la tête des sept péchés capitaux la *superbia*, l' "orgueil", péché féodal – l'usurier, spécialiste du prêt à intérêt, devient un homme nécessaire et détesté, puissant et fragile ».

[2839] *Ibid.*, p. 60.

[2840] G. SIMMEL, *Philosophie de l'argent*, p. 282. À ce sujet, deux citations extraites de l'ouvrage de Jacques Le Goff sont intéressantes. Cf. J. LE GOFF, *La bourse et la vie*, p. 17 : « Refusé à la terre chrétienne, le cadavre de l'usurier impénitent est enseveli tout de suite et à jamais dans l'enfer. À bon entendeur, salut ! Usuriers ! voilà votre destin ». Cf. *ibid.*, p. 49 : « L'usure est un vol, donc l'usurier un voleur. Et d'abord, comme tout voleur, un voleur de propriété (…). Que vend-il, en effet, sinon le temps qui s'écoule entre le moment où il prête et celui où il est remboursé avec intérêt ? Or le temps n'appartient qu'à Dieu. Voleur de temps, l'usurier est un voleur du patrimoine de Dieu ».

en effet réputés pour cet intérêt personnel qui leur permet de s'enrichir grâce à autrui. Leurs actions vont donc à l'encontre de valeurs morales. Aron J. Gourevitch explicite cette idée :

> Aux yeux de Dieu et des hommes, l'usurier est un être ignoble, avant tout parce que son péché est le seul qui ne connaisse jamais un instant de relâche : les adultères, les débauchés, les assassins, les faux témoins, les blasphémateurs se lassent de leur péché, alors que l'usurier ne cesse de s'enrichir.[2841]

Rejeté par la société, le prêteur d'argent fait l'objet de nombreuses critiques dans la littérature, devenant parfois la cible préférée des auteurs. Un des exemples les plus frappants est *La Divine Comédie* de Dante[2842]. En effet, dans son *Enfer*, au chant XVII, l'auteur italien place les usuriers dans le troisième anneau du septième cercle, réservé aux « violents envers l'art »[2843], soit en une place pire que celle des blasphémateurs. Dans les textes du Moyen Âge, ce type de personnage est fortement critiqué également dans les œuvres satiriques, notamment dans les sotties et les moralités.

L'Eugène de Jodelle n'échappe pas à la satire contre les prêteurs d'argent. Florimond profère en effet des paroles à l'encontre des usuriers à l'acte II, scène 1[2844]. Après avoir affirmé son statut de gentilhomme, il s'indigne contre les personnes qui profitent des affres de la guerre pour s'enrichir, oubliant ainsi les valeurs d'honneur défendues auparavant. Le prêteur d'argent est donc à nouveau critiqué pour sa profanation de valeurs morales. *La Trésorière* de Grévin illustre également cette critique. Dès le premier acte, Richard, le valet de Loys, profite d'être seul sur scène pour dire ce qu'il pense de la société. Il en vient à dénoncer l'avarice des personnes comme le Trésorier qui manipule l'argent pour duper autrui : « Jamais ils ne seront lassez / De prendre argent de toutes pars. / Il n'est pas des pauvres souldars / Desquels ces braves Tresoriers / N'attirent tousjours des deniers »[2845]. L'usurier reste donc un personnage que l'on blâme facilement et dont on ne souligne que les défauts. Après avoir analysé les propos de leurs détracteurs, étudions plus particulièrement les deux personnages qui jouent ce rôle dans *La Trésorière* et *L'Eugène*.

Personnage phare dans l'œuvre comique de Grévin, le Trésorier occupe plusieurs rôles. En témoigne le titre de la pièce, il tient tout d'abord le rôle du mari du personnage féminin éponyme. Pourtant, la dénomination permet de comprendre son métier : il prête de l'argent aux autres. Dès sa première apparition à l'acte I, scène 2, ses paroles se rapportent au thème de l'argent. Alors qu'il est sur le point de partir, il explique la raison de son départ. Il aurait une

---

[2841] A. J. GOUREVITCH, « Le marchand », p. 274.
[2842] DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, *Inferno*, éd. et trad. D. ROBERT, Arles, Actes Sud, 2016.
[2843] *Ibid.*, p. 215-216. Dans cette section sont concernés les « fraudeurs, avares et usuriers ».
[2844] Florimond ouvre l'acte II avec une longue tirade où il énumère les faits qui le désespèrent. *Eugène*, p. 60-64, v. 597-600 : « Les autres engaigent leur bien, / Les autres trouvent le moyen / De recouvrer quelques deniers / Pour enrichir les usuriers ».
[2845] *Trésorière*, p. 22, v. 276-280.

affaire royale à régler et pense ainsi à l'argent qu'il pourrait gagner, même s'il ne donne aucun détail à ce sujet. D'emblée, la vénalité supplante le caractère sérieux de l'affaire. Le Trésorier s'inquiète pourtant de laisser sa femme seule. Ses plaintes sont vite dissipées : selon lui, son absence va lui servir car il va pouvoir s'enrichir[2846]. Le Trésorier se délecte ainsi à l'avance de la somme qu'il va pouvoir obtenir : « Mais quoy ! la practique en est bonne, / Car je pourray, si je suis sage, / Practiquer en ce mien voyage / Trois mille francs en peu de jours. »[2847]. Il perpétue la tradition du marchand au Moyen Âge, à qui l'on reproche de quitter son foyer pour aller à la poursuite du gain.

Son avarice n'est d'ailleurs pas un secret pour les autres personnages. Un de ses emprunteurs, Loys, en a parfaitement conscience. Dès le premier acte, Loys avoue en effet à son valet Richard qu'il a conclu un marché avec le Trésorier mais que celui-ci lui doit encore des biens : « Mais ce Tresorier / Me doit encore mon quartier »[2848]. Le jeune homme poursuit en évoquant également le côté intraitable du Trésorier en affaires : « Car à ces braves glorieux / Il fault quitter une moitié / Pour avoir l'autre »[2849]. Loys n'est pas le seul à être lucide sur l'avarice du Trésorier. Dès l'acte I, scène 2, Richard montre qu'il a lui aussi compris ses manigances. Selon lui, le Trésorier essaie toujours de gagner de l'argent pour son propre intérêt : « Le Tresorier n'est endormi, / Se voyant en main la fortune / De pouvoir gaigner la pecune »[2850].

La cupidité est également représentée chez Jodelle avec Matthieu, nommé dans la liste des personnages « créancier ». Celui-ci apparaît quatre fois dans la pièce, mais uniquement à la fin, lorsque la comédie est dans son processus de résolution. La tension est en effet palpable pour l'ensemble des personnages et Matthieu connaît leur situation : « On m'a maintenant rapporté / Qu'on avoit à Guillaume osté / Tous les meubles de sa maison »[2851]. Ainsi, même s'il sait que Guillaume et Alix sont dans une mauvaise posture, il décide de se rendre chez eux au moment où ils sont le plus vulnérables. Le créancier n'a finalement qu'un objectif : tirer profit de la situation pour s'enrichir.

Afin d'obtenir ce qu'ils désirent, les prêteurs d'argent doivent se montrer rusés. Le Trésorier s'avère calculateur puisqu'il essaie de s'attirer les faveurs de personnes importantes

[2846] *Ibid.*, p. 16, v. 161 : « Le gain recompense le mal ».
[2847] *Ibid.*, p. 17, v. 190-193.
[2848] *Ibid.*, p.12, v. 89-90.
[2849] *Ibid.*, p. 12, v. 96-98.
[2850] *Ibid.*, p. 21, v. 254-256. Voir également les paroles véhémentes de Richard dans le dernier acte lorsqu'il rappelle au Trésorier les profits qu'il a faits, p. 75, v. 1227-1230 : « Ça, ça, Monsieur le Tresorier, / Vous en porterez le collier, / Et ce pour juste recompence / D'avoir pillé l'argent de France ».
[2851] *Eugène*, p. 96-97, v. 1377-1379.

afin d'être protégé[2852]. De plus, à l'acte I, scène 2, Richard, le valet de Loys, réclame de l'argent au Trésorier. Pourtant, ce dernier ne sait répondre qu'en se plaignant de sa situation financière : « Richard, par Dieu, c'est comme moy, / Car maintenant je ne reçoy / A peine rien de mon office. »[2853]. Nous assistons ainsi aux lamentations du personnage vénal qui espère attirer la pitié de son interlocuteur afin de ne rien débourser. Dans la suite du dialogue, le Trésorier reste sur ses positions et insiste maintes fois sur le fait qu'il ne possède plus d'argent pour aider Loys : « Vous estes fort mal arrivez, / Vous venez après la bataille : / Je ne sçache pas une maille. »[2854]. Bien évidemment, il rejette la faute sur autrui et pointe du doigt les emprunteurs qui n'ont pas été honnêtes avec lui et qui n'ont pas réglé leurs dettes[2855]. Il propose cependant à Richard un arrangement : il peut prêter de l'argent à son maître par le biais d'un ami. Ici, le Trésorier apparaît au premier abord arrangeant.

Néanmoins, comme avec tout prêteur d'argent, il faut attendre les termes du contrat : il viendra en aide à Loys s'il paie des intérêts en retour[2856]. Richard ne s'attendait pas à cette réponse et il est encore plus surpris lorsque son interlocuteur fait monter les enchères, augmentant ainsi la mise : « Ha ! vrayment il merite plus. / Voudroit-il bien en donner trente ? »[2857]. À la fin de la scène, la vénalité du Trésorier atteint son paroxysme puisque le profit personnel l'emporte : « Je le veux à mesme profit. / Aussi je voudroy qu'il me fait. / Quittance des paymens entiers / Qu'il recevra des deux quartiers. »[2858]. Il ne ressent aucune compassion pour Loys qui est dans le besoin. Il profite au contraire de la situation afin de lui soutirer le maximum d'argent.

La même ruse a lieu dans *L'Eugène* : lorsque Matthieu apparaît pour la première fois à l'acte IV, scène 2, ce dernier révèle au grand jour son amour pour l'argent. Il ne cesse de se plaindre, espérant attirer la pitié sur lui. Matthieu ne parvient en effet ni à retrouver l'argent prêté, ni à obtenir le profit personnel souhaité. Il s'empresse alors de se rendre chez Guillaume afin que celui-ci lui rende l'argent qu'il lui a prêté : « Mais où est-il ? il luy faut rendre / Aujourdhuy ce que j'ay presté »[2859]. De plus, le créancier se montre oppressant puisqu'il est

[2852] *Trésorière*, p. 39, v. 554-556 : « Sire Sulpice, / Comme vous dictes, le maintien / De gens de court est nostre bien ».
[2853] *Ibid.*, p. 19, v. 217-219. Cf. aussi p. 19, v. 220-223 : « Encore pour faire service / A quelques-uns, tousjours j'avance, / Et si ma foy, la recompense / Que j'en reçoy n'est comme rien ».
[2854] *Ibid.*, p. 19, v. 232-234.
[2855] *Ibid.*, p. 20, v. 242-244 : « Vrayment, Richard, je sçays aucuns / Qui m'ont voulu donner le quart / De leur payment ».
[2856] *Ibid.*, p. 20, v. 248-250 : « C'est bien parlé. Viença, combien / Veult-il donner pour l'interest, / S'il trouve son argent tout prest ? »
[2857] *Ibid.*, p. 21, v. 262-263.
[2858] *Ibid.*, p. 22, v. 267-268.
[2859] *Eugène*, p. 97, v. 1382-1383.

déterminé à obtenir ce qu'il est venu chercher : « Je ne suis pas tant rigoureux / Que je n'entre bien avec luy, / Pour l'attendre tout aujourdhuy »[2860]. Il semble surgir de nulle part et réclame aussitôt son dû, sans prendre le temps de se présenter[2861]. Ainsi, mené par l'avidité, le créancier ne prend pas en considération le désarroi des autres personnages.

Cette situation est également au cœur de *La Trésorière*. Non seulement le Trésorier se plaît à gagner de l'argent, mais il le fait également aux dépens d'autrui, et ce même s'il s'agit de ses amis les plus proches. Le Trésorier apparaît en effet sur scène avec son ami Sulpice aux actes II, scène 3, IV, scènes 2 et 3 et V, scène 1. Dans ces différentes scènes, le marchand loue souvent l'honnêteté et l'amitié profonde qui le lient au Trésorier[2862]. Cependant, la cupidité l'emporte sur l'amitié. À l'acte I, scène 2, il espérait en effet faire du profit en prêtant de l'argent à Loys par le biais d'un « ami », mais nous n'en savions pas plus[2863]. C'est à l'acte III, scène 2 que Loys et Richard comprennent la ruse du Trésorier. Ce dernier n'est pas en mesure de prêter de l'argent et demande à Sulpice, le marchand, de le faire[2864]. Or, le Trésorier compte bien obtenir des intérêts grâce à cet arrangement, mais il n'en parle pas à Sulpice et ne lui propose donc pas de partager ces intérêts[2865]. C'est d'ailleurs Richard qui tire la leçon, en quelque sorte, de la situation : « Prendre argent est un bon office, / Et mauvais d'estre fournisseur »[2866]. Le valet a bel et bien compris, contrairement à ce que l'on pense, qu'il n'est pas toujours bon d'être celui qui avance l'argent. La cupidité du Trésorier est telle qu'il profite sans vergogne de l'amitié sincère de Sulpice. Ce dernier, pourtant, va souvent lui venir en aide dans la pièce[2867]. La différence d'honnêteté entre les deux personnages assombrit ainsi davantage le portrait du Trésorier.

La cupidité atteint son paroxysme dans *L'Eugène*. À l'acte V, scène 1, Matthieu profère en effet une menace ouverte : il enverra son débiteur en prison s'il n'obtient pas l'argent escompté[2868]. La vénalité constitue donc l'un des traits de caractère de Matthieu car le reste

[2860] *Ibid.*, p. 100, v. 1430-1432.
[2861] *Ibid.*, p. 99, v. 1417 : « Et bien Guillaume de l'argent ? ».
[2862] *Trésorière*, p. 39, v. 544-545 : « Et je m'esbahy fort comment / Vous faictes si honneste tour. »
[2863] *Ibid.*, p. 20, v. 253.
[2864] Aron J. Gourevitch rappelle que, dès le Moyen Âge, il est courant qu'un riche marchand prête de l'argent à intérêt, ce qui était d'ailleurs perçu d'un mauvais œil : cf. A. J. GOUREVITCH, « Le marchand », p. 273.
[2865] *Trésorière*, p. 46, v. 676-679 : « Monsieur, encor' n'y prend-il rien, / C'est un marchant, comme j'ay dict. / Pardieu, il a pauvre credit / A ce presteur. »
[2866] *Ibid.*, p. 51, v. 762-763.
[2867] L'auteur insiste en effet sur la loyauté de Sulpice à l'acte V, scène 1. Celui-ci apparaît comme un personnage conciliant en essayant d'apaiser le courroux de Loys après la découverte de la traîtrise de la Trésorière. Il devient alors une figure de sagesse et opte pour un comportement raisonnable. Enfin, il vient en aide au Trésorier en établissant des termes d'accord et veut même participer aux frais. Cf. *ibid*., p. 78, v. 1276-1279 : « Vrayment vous ne serez deceu / Par ce moyen, et de ma part / J'en donray le vin à Richard, / Et si desire faire plus. ». Sulpice est bel et bien un ami loyal et un homme de parole puisqu'il tiendra cette promesse.
[2868] *Eugène*, p. 97, v. 1384-1385 : « S'il ne vouloit estre arresté / Dedans l'enfer du Chastellet ».

importe peu pour lui. Lors de son autre apparition sur scène à l'acte V, scène 2, le créancier montre en effet que son métier l'empêche d'éprouver de la compassion, même pour ses proches : « Je te ferois quelque relasche, / S'il estoit en moy volontiers : / Mais j'ay affaire de deniers »[2869]. Il ne cesse alors de penser uniquement aux affaires qu'il peut accomplir : « Dites le mot, mettez en vente, / Je mettray dessus mon denier »[2870]. De plus, la cupidité de Matthieu va être soumise à rude épreuve à l'acte V, scène 3. Alors qu'Eugène souhaite trouver un arrangement à l'amiable, Matthieu semble intéressé par une de ses propositions. Le créancier accepte en effet d'oublier les dettes de Guillaume, si deux de ses fils entrent dans les ordres. Finalement, il est toujours possible de trouver un accord avec les prêteurs d'argent, du moment qu'ils y trouvent leur compte.

Pour étayer notre réflexion, nous pouvons nous appuyer sur les paroles de Richard qui complètent le portrait du Trésorier : « Encore ce beau Tresorier, / Et ce coqu, se fait prier / Où il est le plus diligent, / Et fait acroire que l'argent / Qu'il m'a baillé n'est pas à luy »[2871]. Ici, le valet rappelle une conséquence inéluctable de la cupidité des personnages : ils sont tellement préoccupés par le gain de l'argent qu'ils en deviennent naïfs. Dans *L'Eugène*, qui gagne donc, d'Eugène ou de Matthieu ? La question n'est pas posée puisque tous les deux finissent par obtenir ce qu'ils désirent. Il semblerait toutefois qu'Eugène ait obtenu le plus. En effet, à l'acte V, scène 1, l'abbé pensait que la venue du créancier n'était pas aussi inquiétante que le pensaient les personnages, puisqu'il savait que Matthieu était facilement corruptible. À travers cette scène, Étienne Jodelle critique ainsi les créanciers cupides, mais aussi le lien entre religion et argent[2872]. Enfin, Thomas dans *Les Contens* et le Trésorier dans *La Trésorière* sont des maris trompés par leur femme. S'ils sont calculateurs en affaires, ils oublient bien souvent d'être prudents dans leur vie privée[2873]. Même si la cupidité comporte un caractère personnel, elle constitue un lien fort entre plusieurs entités, notamment entre ceux qui sont engagés dans la course au gain.

[2869] *Ibid.*, p. 110, v. 1664-1666.
[2870] *Ibid.*, p. 116, v. 1779-1780. Cf. aussi, *ibid.*, p. 116, v. 1784-1785 : « Deux beaux petits cent escus d'or, / Sus lesquels je me payeray ».
[2871] *Ibid.*, p. 60, v. 941-945.
[2872] Cf. dans la présente partie : *infra*, p. 555-564.
[2873] Nous renvoyons à notre étude de ce personnage dans notre partie II : cf. *supra*, p. 246-262.

2. Profiter d'autrui

2.1. L'appât du gain de l'entremetteuse

La cupidité est bien souvent associée au personnage de l'entremetteuse. Même si elle exerce un métier lié au plaisir et à l'amour, nous pouvons également la rattacher au domaine de l'argent puisqu'elle travaille « pour le compte d'un amant, à lui gagner les faveurs d'une femme, ou à l'introduire chez elle »[2874]. Bernard Ribémont identifie les différentes étapes lorsqu'un personnage demande de l'aide à une entremetteuse : « Est ensuite affirmée la bonne volonté de la dame, toujours prête à rendre service. La requête étant faite, l'entremetteuse accepte, bien entendu contre salaire, d'autant plus méritée que la difficulté, voire le danger, de l'entreprise sont soulignés »[2875]. L'appât du gain chez elle se retrouve dès l'Antiquité, notamment dans *Les Amours* d'Ovide[2876], mais aussi chez les maquerelles du Moyen Âge. Il s'agit en effet d'une caractéristique propre à ce type de personnage et qui se perpétue dans les comédies du XVI^e^ siècle. Madeleine Lazard rappelle cette caractéristique constante des entremetteuses : « La cupidité est l'un des vices les plus marquants de l'entremetteuse du XVI^e^ siècle, comme il était déjà celui de la *lena* »[2877].

La vénalité de l'entremetteuse n'est pourtant pas inhérente au genre théâtral car cette caractéristique se retrouve également au sein de la littérature narrative. Dans *Le Roman de la Rose*, ce personnage est incarné par la Vieille qui fait l'apologie de l'amour vénal dans son « discours à Bel Accueil ». Nous pouvons également penser aux recommandations émises par François Villon dans son *Grand Testament* lorsqu'il parle de la belle Heaulmière et du type de « commerce » qu'elle tenait : « S'ilz n'ayment fors que pour l'argent, / On ne les ayme que pour l'eure. / Rondement ayment toute gent, / Et rient lors quant bourse pleure »[2878]. L'entremetteuse exerce donc une fonction liée à l'argent et, afin d'obtenir ce qu'elle désire, met en œuvre toutes sortes de stratagèmes. Madeleine Lazard explicite cette idée :

> Prêtes à tout pour de l'argent, elles l'avouent crûment, les maquerelles ne s'embarrassent pas de scrupules. Les plus pauvres ne répugnent pas aux petits larcins qui donnent la mesure de leur misère (…). Elles trompent allègrement pères et mères, transmettent des messages sous leur nez, et ne répugnent pas aux manœuvres les plus louches, aux conseils les plus perfides. À l'exception de la Célestine et de Françoise, toutes les autres agissent à l'insu des intéressées, aisément complices d'un viol, d'un enlèvement ou de

[2874] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e^ siècle et ses personnages*, p. 319.
[2875] B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, p. 147.
[2876] Nous renvoyons à son étude dans nos précédentes parties : cf. *supra*, p. 47-51 ; p. 357-358.
[2877] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 201.
[2878] François VILLON, *Lais, Testament, Poésies diverses, Ballades en jargon,* « Ballade de la Belle Heaulmiere aux filles de joye », LIX, p. 116.

> supercheries inavouables, auxiliaires résolues de qui paie bien, renouvelant inlassablement leurs demandes, soutirant argent et dons en nature, sous toutes sortes de prétextes.[2879]

À partir de la réflexion de Madeleine Lazard, nous nous interrogerons sur les entremetteuses de notre corpus : sont-elles aussi menées par l'appât du gain ? Et comment parviennent-elles à s'enrichir ?

2.1.1. Le corpus médiéval : une caractéristique traditionnelle

Au Moyen Âge, de nouvelles appellations apparaissent pour désigner l'entremetteuse, telles que la « moyenneresse », la « courtiere » et la « maquerelle ». Sa cupidité était déjà présente dans *Le Roman de la Rose*, et elle est reprise dans les différentes œuvres où elle apparaît, en témoigne la farce des *Brus*, où deux jeunes filles veulent devenir des « brus », c'est-à-dire des femmes galantes, des prostituées[2880]. Elles se recommandent alors à une « Vieille Bru », maquerelle réputée. Arrivent deux ermites « remplis de vin » selon leurs dires[2881] et intéressés par le plaisir de la chair[2882]. Cependant, la « Vieille Bru » n'a pas confiance en eux puisqu'ils semblent ivres et peu respectueux envers les jeunes femmes. La maquerelle en vient même à les accuser de ne pas honorer leurs vœux religieux : « Pourquoy voués-vous chasteté, / Faissans d'aultres sermens assés, / Et tous voz veulx vous delaissés ? / Alés, vous estes miserables »[2883]. Mais, dès que les deux ermites montrent leur bourse remplie d'argent et qu'ils proposent de payer les services des deux jeunes femmes, nous assistons à un retournement de situation. La maquerelle accepte finalement leur proposition et l'accord est conclu[2884]. Avec la représentation de la cupidité des personnages, l'auteur nous montre qu'il est possible de changer d'avis et d'avoir moins de scrupules lorsqu'il est question d'argent[2885].

[2879] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 201.
[2880] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 12, *Les Brus*, p. 79-106.
[2881] *Ibid.*, p. 92, v. 141-143 : « Nous sommes de vin sy oeuillés / Et dedens le corps sy rouillés / Que de nous n'est que pouriture ».
[2882] *Ibid.*, p. 97, v.181-183 : « Hélas ! jeune bru crestienne, / Vous avez la chair tendre et jeune / Pour faire roidir les genoulx ». Cf. aussi, *ibid.*, p. 98, v. 191-194 : « Sy vous venoyt à grey, / En payant à nostre degrey / N'arions-nous poinct une estendue / D'une de voz brus toute nue ? ».
[2883] *Ibid.*, p. 99, v. 203-206.
[2884] *Ibid.*, p. 105, v. 288 : « Qui a argent, il a des brus ».
[2885] La phrase « Argent faict par tout la voyee » est répétée deux fois comme un adage. Cf. *ibid.*, p. 105, v. 290 et v. 293.

Une situation identique se produit dans le fabliau *Auberée*[2886]. Un jeune homme vient en effet demander l'aide d'une vieille entremetteuse car, grâce à son expérience, il espère obtenir une nuit avec son amante. L'entremetteuse, nommée Auberée, est décrite comme une femme très rusée[2887]. Comme le veut la tradition, le jeune homme lui promet une belle somme d'argent en échange de son aide. Ainsi, c'est sans hésiter que cette dernière accepte de contribuer à son bonheur, tout en obtenant quelque chose en contrepartie[2888]. Le trait traditionnel de la vénalité de l'entremetteuse est d'ailleurs repris dans des œuvres étrangères, comme le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz[2889]. Ici, l'entremetteuse se nomme « Dame Pie » et si nous nous référons à l'onomastique, nous pouvons dire que ce n'est ni flatteur pour elle, ni rassurant pour le narrateur. En effet, la pie renvoie aux domaines du vol et de la duplicité[2890], ce qui fait donc écho au trait de caractère indiqué par le narrateur : « Como dize la fabla que del sabio se saca, / que "çedaçuelo nuevo tres días en astaca", / díxome esta vieja, por nombre ha Urraca, / que non querria ser más rapaça nin vellaca »[2891]. Ainsi, l'appât du gain semble faire partie du portrait à charge de l'entremetteuse.

Pourtant, la cupidité n'est pas toujours inhérente au personnage. Certaines œuvres conservent ce trait traditionnel, alors que d'autres brossent un portrait plus mélioratif de l'entremetteuse. C'est notamment le cas dans *Eracle* où l'auteur a mis en scène une entremetteuse considérée par Joseph de Morawski comme l'une des « moyenneresses » les plus intéressantes de la littérature médiévale[2892]. Pourtant, elle n'est pas vénale comme les autres. Dans ce poème, certes, l'entremetteuse obtient des présents en guise de récompense[2893], mais elle ne commet pas d'actions moralement condamnables pour son profit personnel. En effet, lorsqu'elle s'adresse au jeune homme amoureux, Paridès, elle ressent de l'empathie pour lui et veut lui venir en aide[2894]. C'est pourquoi, après avoir découvert l'identité de celle qu'il aime, elle s'empresse de lui proposer son aide, sans aucune contrepartie : « et je vos ferai la

[2886] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Auberée*, p. 296-312.
[2887] *Ibid.*, p. 299, v. 113-114 : « Ja si ne fust fame enserree / Qu'a sa corde ne la treïst ! ».
[2888] *Ibid.*, p. 299, v. 125-126 : « Alez me tost les deniers qerre / Et je penseré de ceste oevre ! ».
[2889] Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, p. 217-336.
[2890] M.-M. DAVY, *L'oiseau et sa symbolique*, Albin Michel, 1992 (*Spiritualités vivantes*), p. 98-100.
[2891] Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, p. 224, v. 919a-d. Traduction, p. 196 : « Comme dit la maxime que j'emprunte au sage, / « A fil neuf, trois jours de sûreté » ; / c'est ce que me dit la vieille, nommée dame La Pie, / la plus avare qui se puisse, la plus dévergondée ».
[2892] Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIEN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, p. 104.
[2893] *Ibid.*, p. 134, v. 4353-4355 : « Va t'ent, demain devant midi / avras mon present, je te dis ; / Tout le recevras a ton oeus ».
[2894] *Ibid.*, p. 125, v. 4015 : « Li vielle durement l'amot ». Voir aussi, *ibid.*, p. 4015, v. 4043-4044 : « j'aim et voeul / vostre grant bien » ; *ibid.*, p. 4015, v. 4050 : « Se c'estoit neïs por mon bien ! ».

ataindre / u nus ne pot mais avenir »[2895]. Ainsi, même si nous retrouvons le thème de l'argent, nous pouvons dire que ce personnage se différencie des autres entremetteuses. Il est intéressant ici de se demander quels traits caractéristiques apparaissent encore chez les entremetteuses de notre corpus.

2.1.2. Le corpus humaniste : entre tradition et innovation

Dans *Les Contens*, nous découvrons le portrait de Françoise à l'acte I, scène 7, lorsque celle-ci essaie de convaincre Geneviefve d'accepter de rencontrer Basile. Puis, son portrait se complète à l'acte II, scène 2, lorsqu'elle doit à nouveau persuader une jeune personne : Eustache. Dans les deux cas, elle commence par se plaindre de son âge, puis du temps qui passe, la menant inexorablement vers sa mort : « Et pouvez bien penser qu'estant sur le bord de ma fosse, preste de rendre conte à Dieu de ce que j'ay fait en ce monde »[2896]. Madeleine Lazard rappelle que cette donnée provient de ses origines antiques et qu'elle est indispensable pour former le personnage type de l'entremetteuse :

> C'est que l'entremetteuse, comme la *lena* ou la *ruffiana*, est une courtisane vieillie qui n'a pas su tirer parti de ses charmes pour mettre à l'abri sa vieillesse. Elles regrettent leur beauté et leur imprévoyance d'autrefois et évoquent amèrement le luxe dont elles s'entouraient dans leur jeunesse.[2897]

Face à ces plaintes, le spectateur pourrait s'attendre à ce que Françoise réclame de l'argent en contrepartie de son aide, comme toute entremetteuse. Pourtant, dès sa première apparition auprès de Basile, Françoise se révèle davantage une aide précieuse, plutôt qu'une profiteuse. Le personnage de Françoise ressemble ainsi davantage à l'entremetteuse dans *Eracle*. Sur ce point, Madeleine Lazard se demande d'ailleurs les raisons pour lesquelles Françoise agit ainsi : « est-ce simple bienveillance, affection pour les jeunes gens, indulgence pour l'amour ? »[2898]. Ici encore, Françoise laisse planer le doute.

De plus, elle favorise le mariage de Geneviefve et de Basile parce qu'elle sait que tous les deux sont très amoureux l'un de l'autre. Françoise rappelle alors à ce dernier qu'elle va lui

[2895] *Ibid.*, p. 130, v. 4188-4189. Cf. aussi, *ibid.*, p. 130, v. 4211-4212 : « Li vielle prent a souhaidier / qu'ele puist celui bien aidier » ; *ibid*., p. 130, v. 4221 : « Li vielle n'a pas cuer lanier ».
[2896] *Contens*, p. 99, l. 470-471. Cf. aussi, *ibid.*, p. 112, l. 161 : « Une pauvre pecheresse qui court à la mort le grand galop ».
[2897] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 301.
[2898] *Ibid.*, p. 315. Voir aussi plus loin : « Comme Tartuffe, Françoise ne se confie jamais à personne. Aucun monologue non plus ne révèle ses véritables intentions. Les mobiles de son intervention restent mal définis ».

offrir son aide pour qu'il « jouisse de sa maistresse »[2899], mais dans les règles[2900]. Le dramaturge livre ici une image adoucie de l'entremetteuse qui ne force la main de personne pour son propre intérêt pécuniaire. Son rôle s'apparente aussi à celui d'une mère protectrice pour le jeune couple. En effet, il n'est jamais question de la somme que doit Basile à Françoise pour ses bons services[2901]. Bien au contraire, elle ne cesse de lui répéter qu'elle veut l'aider[2902]. D'ailleurs, le sort de Geneviefve lui importe également et elle lui assure qu'elle est prête à la soutenir dans ses démarches.

Dans cette comédie, un autre personnage tient le rôle d'entremetteur : Saucisson. Celui-ci assume davantage son métier par rapport à Françoise, qui désire rester discrète. Saucisson, quant à lui, est un véritable marchand de plaisirs qui propose des jeunes femmes à ses clients. Sur ce point, nous pouvons le rapprocher de la maquerelle Claude dans *Les Esbahis* de Jacques Grévin. En effet, celle-ci peut être comparée à Saucisson car elle propose comme lui une femme au Gentilhomme à l'acte III, scène 2[2903]. Néanmoins, la seule différence apparente entre Claude et Saucisson est que celle-ci fait cette offre uniquement pour l'argent : « J'eusse desja les dix escus, / Avec espoir d'en avoir plus / Pour le tendron »[2904]. Elle vit de ce fait de son métier en tant que maquerelle et n'est motivée que par sa cupidité, contrairement à Saucisson. Dans *Les Contens*, lors de ses entrevues avec Eustache, le maquereau souhaite établir une relation de confiance et prouve qu'il ne veut pas le duper. Ainsi, Saucisson se démarque de la figure traditionnelle du maquereau. Il ne réclame en effet nullement de l'argent à Eustache pour ses services, mais uniquement un confort de vie, surtout pour son estomac. Il ressemble ainsi davantage au marchand d'esclaves latin, même s'il ne négocie pas de l'argent, mais de la nourriture. À travers cette requête, il révèle une autre partie de sa personnalité : sa gloutonnerie. Odet de Turnèbe a donc apporté d'autres éléments au maquereau puisque Saucisson apparaît comme une figure plus sympathique et moins cupide. L'auteur montre toujours un personnage comique, mais qui pense davantage aux plaisirs de la table qu'à des plans retors pour parvenir à ses fins. L'évolution de ce type de personnage est donc significative puisque son portrait est plus étoffé.

[2899] *Contens*, p. 91, l. 321-322.
[2900] *Ibid.*, p. 91, l. 322 : « en loyal mariage ».
[2901] Raymond Lebègue démontre que Françoise n'est pas entremetteuse par choix mais par obligation envers autrui. Cf. R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 112 : « Françoise n'est pas une rapace professionnelle : elle se fait entremetteuse parce qu'elle a trois filles à marier ».
[2902] *Contens*, p. 92, l. 330 : « Commandez et vous serez obei ».
[2903] *Esbahis*, p. 143-151.
[2904] *Ibid.*, p. 147, v. 1223-1225.

C'est la maquerelle Claude dans *Les Esbahis*, dans notre corpus, qui ressemble le plus à ses prédécesseurs. En effet, elle perpétue le portrait traditionnel de l'entremetteuse puisqu'elle se plaint des difficultés de son métier, notamment du fait qu'elle reçoit de moins en moins de clients, car ils sont devenus plus économes. Claude tient ainsi un rôle de simple maquerelle, montrant que son métier est lié nécessairement à l'argent. Rappelons tout de même qu'elle n'a pas un impact important sur l'intrigue. Ainsi, les portraits les plus élaborés du personnage de l'entremetteuse se trouvent dans *Les Contens*. Odet de Turnèbe met en scène des personnages qui n'agissent pas forcément pour obtenir de l'argent, ce qui marque une innovation par rapport aux autres. Même si, comme nous l'avons vu, c'est la figure de l'entremetteuse cupide qui apparaît le plus, Odet de Turnèbe a choisi d'amoindrir les défauts de ce type de personnage, comme c'était déjà le cas dans *Eracle*. Nous retrouvons donc dans les comédies humanistes des figures adoucies qui deviennent essentiellement des adjuvantes rusées.

2.1.3. Le corpus européen : l'évolution du personnage à travers les siècles

Le portrait à charge de l'entremetteuse se retrouve dès les œuvres antiques. Dans les pièces, le spectateur assiste en effet aux différents stratagèmes mis en place par l'entremetteuse pour obtenir de l'argent. Dans l'*Asinaria* de Plaute, la *lena* antique est incarnée par Cléérète. Diabole, jeune prétendant, est le premier à communiquer des informations sur l'entremetteuse, qui se trouve être également la mère de Philénie, jeune fille qu'il convoite[2905]. Dans son monologue à l'acte I, scène 2, Diabole est en colère contre Cléérète. En effet, alors qu'il s'était montré généreux à son égard, elle l'oblige à sortir de chez elle. Sa véhémence se ressent dans son discours : « Promerenti optume hoccin preti redditur ? / Bene merenti mala es, male merenti bona es »[2906]. Diabole explique que la mère de Philénie est la cause de ses principaux maux. D'ailleurs, selon lui, elle a le don de profiter des autres, sans jamais connaître le moindre remords[2907]. Diabole continue alors de donner d'autres détails sur la vie de Cléérète, bien qu'elle n'ait pas encore fait son entrée sur scène. Il évoque ainsi son passé : « Quae prius quam istam

[2905] PLAUTE, *Asinaria*, p. 92-93.
[2906] *Ibid.*, p. 92, v. 128-129 : « Voilà comme on me récompense de tous mes bienfaits ! Méchante pour qui te fait du bien, bonne pour qui te fait du mal ». Voir aussi *ibid.*, p. 92, v. 132-133 : « capitis te perdam ego et filiam, / Perlecebrae, permities, adulescentum exitium » : « j'aurai votre tête, enjôleuses, poison, fléau de la jeunesse ».
[2907] *Ibid.*, p. 92, v. 135-137 : « Nam in mari repperi, hic elaui bonis. / Ingrata atque inrita esse omnia intellego / Quae dedi et quod bene feci » : « Sur la mer, j'avais fait ma fortune ; ici je l'ai toute engloutie. Ah ! je ne le vois que trop, ingrate ; c'est en vain, en pure perte que j'ai prodigué mes cadeaux, mes largesses ».

adii atque amans ego animum meum isti dedi, / Sordido uitam oblectabas pane in pannis inopia / Atque ea si erant, magnas habebas omnibus dis gratias »[2908]. Nous apprenons ici que Cléérète a souffert de la pauvreté et peut se montrer cupide. En effet, à l'acte I, scène 3, les premières paroles de Cléérète témoignent de sa vénalité puisqu'elle veut offrir sa fille à l'homme qui subviendra à leurs besoins financiers : « Solus ductato, si semper solus, quae poscam dabis / Semper tibi promissum habeto hac lege, dum superes datis »[2909]. Ici, Cléérète possède le double rôle de mère et d'entremetteuse.

Néanmoins, elle revendique davantage son rôle d'entremetteuse que celui de mère. Elle en effet justifie ses actes auprès de Diabole, en lui expliquant qu'elle n'agit pas en fonction de son caractère, mais selon les faits et gestes d'une vraie entremetteuse, comme en témoignent les agissements de ses consœurs : « Quid me accusas, si facio officium meum ? / Nam neque < fictum > usquam < est > neque pictum neque scriptum in poematis ? / Vbi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi esse uolt »[2910]. Elle explique également qu'elle ne peut ressentir de la pitié ou de la compassion mais qu'elle doit faire tout ce qui est en son pouvoir pour obtenir l'argent escompté[2911] . Prenant à cœur son rôle d'entremetteuse, elle avoue que tout ce qu'elle met en œuvre est forcément lié à l'argent : « Portitorum simullumae sunt ianuae lenoniae : / Si adfers, tum patent, si non est quod des, aedes non patent »[2912]. Ainsi, si Diabole veut que Philénie soit à lui pendant un an, il doit lui payer vingt mines. La mère de la jeune fille a d'ailleurs déjà présenté son offre à la concurrence. Elle fait donc de sa fille un objet de commerce, permettant de subvenir à leurs besoins. Le dialogue avec sa fille lors de l'acte III, scène 1, démontre une dernière fois son rôle ambivalent. Selon elle, il est inconcevable de préférer un homme sans argent à ceux qui sont riches. Elle finit d'ailleurs par lui expliquer que si l'élu de son cœur ne lui donne pas d'argent, elle n'hésitera pas à le chasser aussitôt. L'entremetteuse s'oppose donc à son amour pour Diabole, sous prétexte qu'il n'est pas assez riche. Cléérète possède donc davantage les traits d'une entremetteuse que ceux d'une mère. En effet, elle ne se préoccupe pas du bonheur de sa fille et porte ainsi atteinte à sa dignité en la

[2908] *Ibid.*, p. 93, v. 141-143 : « Avant que j'aie connu ta fille, et que je lui aie donné tout entier mon cœur amoureux, tu étais dans l'indigence, et, vêtue de haillons, tu faisais tes délices d'un pain noir ; et encore si tu avais l'un et l'autre, tu n'en finissais pas de rendre grâces à tous les dieux ».
[2909] *Ibid.*, p. 94, v. 165-166 : « Sois son seul amant, si tu peux à toi seul suffire à mes demandes. Tu auras pour toujours à toi ce qu'on t'a promis, à condition que tu sois le plus généreux ».
[2910] *Ibid.*, p. 94, v. 173-175 : « Pourquoi me reprocher de faire mon métier ? On n'a jamais vu ni en sculpture, ni en peinture, ni en poésie une femme de mon état user sa délicatesse avec un amant, pour peu qu'elle veuille être d'un bon rapport ».
[2911] *Ibid.*, p. 96, v. 202 : « Semper oculatae manus sunt nostrae, credunt quod uident » : « Nos mains ont des yeux toujours ouverts : elles ne croient que ce qu'elles voient ».
[2912] *Ibid.*, p. 98, v. 241-242 : « Les portes des entremetteuses sont comme celles des péagers : si tu viens verser, elles s'ouvrent ; si tu n'as rien à donner, la maison reste close ».

forçant à épouser un homme pour son argent. Plaute brosse ainsi le portrait d'une entremetteuse dénuée de tout scrupule et prête à tout par vénalité.

Plaute n'est pas le seul dramaturge antique à avoir mis en scène une entremetteuse. Dans une des pièces de Térence, *Phormion*, le personnage éponyme, exerce lui aussi ce métier. Ici, le traitement du personnage est certes quelque peu différent, mais nous retrouvons à nouveau la cupidité. Même si le métier d'entremetteuse est souvent exercé par une femme, il n'est pas rare que ce rôle soit tenu par un homme, avec le *leno*. Dans *Phormion*, dès l'acte I, scène 2, les deux valets, Géta et Dave, apprennent aux spectateurs que l'entremetteur détient la promise de leur maître. Ce dernier, Phédria, est en effet tombé amoureux d'une joueuse de cithare qui est au service de l'entremetteur. Celui-ci n'a pas une très bonne réputation car il n'est pas honnête avec ses clients : « Ea seruiebat lenoni impurissimo »[2913]. Phormion veut en effet rester le maître de la situation tout au long de la pièce et compte bien tirer profit des faiblesses amoureuses de ses victimes. Le spectateur le retrouve à l'acte II, scène 2 : Phormion établit alors son plan pour duper le jeune homme. Il en vient même à avouer qu'il se plaît à attaquer les personnes les plus innocentes, dont il peut tirer le plus de profit possible : « Quia non rete accipitri tenditur neque miluo, / Qui male faciunt nobis ; illis qui nihil faciunt tenditur ; / Quia enim in illis fructus est, in illis opera luditur »[2914].

Dans cette comédie, outre Phormion, un autre personnage peut être considéré comme cupide. Il s'agit de Dorion, un marchand d'esclaves, qui, dès l'acte III, se présente comme un entremetteur. En effet, alors que Phédria le supplie de patienter encore trois jours avant de vendre son amante à quelqu'un d'autre, Dorion ne se laisse ni convaincre ni attendrir par le discours du jeune homme. Bien au contraire, il lui rétorque à maintes reprises qu'il n'éprouve aucune compassion face à sa situation et qu'il ne peut se permettre d'avoir des sentiments en exerçant ce métier : « Ego te compluris aduorsum ingenium meum menses tuli / Pollicitantem et nihil ferentem, flentem ; nunc contra omnia haec / Repperi qui det neque lacrumet »[2915]. Le marchand d'esclaves prouve également que l'argent est primordial pour lui, quoi qu'il puisse advenir[2916]. Tout comme Dorion, Phormion désire obtenir des richesses étant donné qu'à la scène 7 de l'acte V, il veut soutirer de l'argent aux deux vieillards.

[2913] TERENCE, *Phormion*, p. 122, v. 83 : « Elle était en service chez le plus ignoble des entremetteurs ».
[2914] *Ibid.*, p. 140, v. 330-332 : « Mais c'est qu'on ne tend pas de filets à l'épervier ni au milan, qui nous font du mal, on les tend à ceux qui ne nous font rien, pour la raison qu'avec ceux-ci il y a profit ; avec ceux-là on perd sa peine ».
[2915] *Ibid.*, p. 154, v. 520-522 : « Voilà plusieurs mois qu'en dépit de mon caractère je t'ai supporté, promettant et n'apportant rien, larmoyant ; aujourd'hui, au rebours de tout cela, j'ai trouvé quelqu'un qui paye et qui ne pleure pas : cède la place à de meilleurs ».
[2916] *Ibid.*, p. 155, v. 533 : « Mea lege utar ut potior sit qui prior ad dandumst » : « J'agirai selon mes principes, qui sont de donner la préférence au premier payant ».

Dans l'Antiquité, le personnage de l'entremetteuse n'est pas uniquement présent dans le théâtre. Bien au contraire, nous pouvons le retrouver avec une vénalité toujours aussi redoutable chez Properce et Ovide. Les deux auteurs brossent en effet le portrait d'une entremetteuse qu'ils ont connue et qu'ils auraient préférée ne jamais rencontrer. Properce consacre ainsi une de ses élégies à une maquerelle alors qu'il se trouve sur sa tombe[2917]. Ici, le poète se plaît à expliquer tous les méfaits qu'elle a commis[2918]. Nous pouvons comprendre qu'elle profite de la faiblesse et de la naïveté des autres, afin d'obtenir une emprise sur eux. En donnant la parole à l'entremetteuse, Properce rend son texte plus vivant. Il donne ainsi l'impression que c'est elle qui parle et qui conseille les jeunes femmes. Ses conseils mettent en avant sa vénalité puisqu'il s'agit de faire payer l'amant : « Denique ubi amplexu Venerem promiseris empto / fac simules puros Isidis esse dies »[2919]. Ni la personnalité, ni la beauté de l'amant ne sont pris en compte car, ce qui importe réellement, c'est de savoir s'il est suffisamment riche : « Nauta nec attrita si ferat aera manu »[2920]. Ainsi, à la fin de son élégie, l'auteur invite l'ensemble des hommes amoureux à jeter de mauvais sorts sur la tombe de la maquerelle qui rend cupides de jeunes filles innocentes[2921].

Dans *Les Amours* d'Ovide, il est aussi question d'une entremetteuse qui se nomme Dipsas[2922]. La vénalité est un élément constitutif du portrait de l'entremetteuse puisqu'il se retrouve à nouveau chez Ovide. En effet, si la jeune fille s'enrichit, c'est également au profit de l'entremetteuse[2923]. Ici, après avoir séduit son interlocutrice et lui avoir fait miroiter la possibilité de faire fortune, elle lui explique qu'elle doit désormais choisir ses amants en fonction de leurs finances : « Cum bene deiectis gremium spectabis ocellis, / Quantum quisque ferat, respiciendus erit »[2924]. Cependant, selon elle, ce ne sera pas l'amour d'un poète qui pourra lui apporter ce confort matériel ; d'où l'animosité d'Ovide à son égard. Elle explique en effet

---

[2917] PROPERCE, *Élégies*, p. 143-145 (Livre IV, 5).
[2918] *Ibid.*, p. 143, v. 13-18 : « audax cantatae leges imponere lunae / et sua nocturno fallere terga lupo, / posset ut intentos astu caecare maritos, / cornicum immeritas eruit ungue genas ; / consuluitque striges nostro de sanguine, et in me / hippomanes fetae semina legit equae » : « Elle est audacieuse jusqu'à imposer des lois à la lune enchantée, à dissimuler son corps sous l'aspect d'un loup nocturne, pour pouvoir même aveugler par sa ruse les maris vigilants ; elle a déchiré de l'ongle les yeux des corneilles innocentes, elle a consulté les striges sur la façon d'avoir mon sang, et recueilli pour me nuire la semence de l'hippomane d'une jument pleine ».
[2919] *Ibid.*, p. 144, v. 33-34 : « Enfin quand tu auras promis l'amour en vendant tes étreintes, simule que ce sont les jours d'Isis consacrés à la pureté ».
[2920] *Ibid.*, p. 144, v. 50 : « Regarde l'or, non la main qui l'apporte ! ».
[2921] *Ibid.*, p. 145, v. 77-78 : « Quisquis amas, scabris hoc bustum caedite saxis, / mixtaque cum saxis addite uerba mala ! » : « Vous tous les amoureux, lapidez ce bûcher de rudes cailloux, et aux cailloux ajoutez des malédictions ! ».
[2922] OVIDE, *Les Amours*, p. 28-37.
[2923] *Ibid.*, p. 30, v. 28 : « Non ego, te facta diuite, pauper ero » : « Et moi, si tu deviens riche, je cesserai d'être pauvre ».
[2924] *Ibid.*, p. 30, v. 37-38 : « Quand tes yeux seront modestement baissés sur ton sein, ne les porte sur personne qu'à proportion de ce qu'on t'offrira ».

que ce dernier n'est pas un amant à prendre en considération car, s'il exerce ce métier, c'est parce qu'il est pauvre : « Esse quid iste tuus praeter noua carmina uastes / donat ? »[2925]. Dès l'Antiquité, l'entremetteuse apparaît comme quelqu'un qui profite de l'innocence et de l'amour d'autrui, afin de lui soutirer des biens. Apparentée au marchand d'esclaves, elle est bel et bien une marchande de plaisirs puisque l'amour n'est possible qu'en échange d'argent.

Toutefois, le portrait le plus saisissant de l'entremetteuse provient de *La Celestina* écrit par Fernando de Rojas. Ici, l'auteur a exploité toutes les facettes de ce personnage, et les dramaturges du XVI[e] siècle s'en inspireront. Dans cette pièce, Parméno est celui qui nous apporte le plus d'informations sur la vie de l'entremetteuse. En effet, il a été placé chez elle en tant que valet dès son plus jeune âge. Il possède donc de nombreuses informations à son sujet. Il explique tout d'abord que Célestine exerçait six métiers[2926]. Comme le constate Madeleine Lazard, l'entremetteuse est définie par sa pratique de plusieurs métiers. Elle propose ainsi des services divers à ses clients : « L'entremetteuse offre aussi toutes sortes de produits de beauté, huile pour faire les dents d'ivoire, eau de lentilles, onguents, parfums, fards, vante les recettes merveilleuses dont elle a le secret »[2927]. La maquerelle est ainsi liée au monde des apparences et enseigne ce culte du faux-semblant à ses élèves. Parméno raconte ensuite qu'elle recevait des servantes chez elle qui lui offraient le fruit des commis chez leur maîtresse. La cruauté de Célestine allait encore plus loin puisqu'elle vendait également ces servantes à des hommes : « Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y moços de abades y a éstos vendía ella aquella sangre innocente de las cuytadillas »[2928].

Tous ces agissements prouvent que l'entremetteuse est très cupide. Calixte doit en effet lui offrir tout ce qu'elle désire s'il veut qu'elle l'aide à conquérir le cœur de Mélibée[2929]. Le jeune homme devient alors rapidement la victime de l'avidité de l'entremetteuse. Cette dernière imagine en effet un stratagème afin d'en tirer le maximum de profit : « Alargarle he la certenidad del remedio porque, como dizen, el esperança luenga aflige el coraçón, y quanto él

[2925] *Ibid.*, p. 32, v. 57-58 : « Dis-moi : que te donne ton poète, sinon des vers nouveaux ? ».
[2926] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 257 : « Ella tenía seis oficios, conviene a saber : labrandera, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera » (Traduction, p. 77 : « À l'époque, elle avait six métiers : elle fabriquait des fards, elle refaisait des pucelages, elle était couturière, parfumeuse, maquerelle et même un peu sorcière »).
[2927] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI[e] siècle et ses personnages*, p. 300.
[2928] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 258. Traduction, p. 77-78 : « La vieille était l'amie des étudiants, des maîtres queux, des frères convers. Et c'est à eux qu'elle vendait le sang de l'innocence que ces malheureuses perdaient à la légère ».
[2929] *Ibid.*, p. 249 : « Yo te la traeré hasta acá. Por esso aparéjate ; seyle gracioso ; seyle franco » (Traduction, p. 71 : « Je vais la chercher. Mais soyez prêt à vous montrer bienveillant et généreux avec elle »).

la perdiere, tanto gela promete[ré] »[2930]. Mais il existe une évolution notable par rapport aux textes antiques et médiévaux. En effet, Célestine est châtiée à la fin de la pièce puisqu'elle est assassinée par les domestiques de Calixte, qu'elle avait voulu duper et avec qui elle avait refusé de partager les bénéfices perçus lors de son intervention[2931]. Dans cette pièce, l'entremetteuse est punie pour ses méfaits répétitifs et notamment pour sa cupidité. Fernando de Rojas a donc voulu réprouver les actions de la maquerelle dans un dessein moralisateur en montrant que ce type de personnage négatif ne pouvait pas connaître un dénouement heureux.

Dans tous les cas, cette œuvre espagnole va être une source d'inspiration pour les comédies italiennes. En effet, l'avidité de l'entremetteuse est encore perceptible dans *La Lena* de l'Arioste. L'entremetteuse éponyme ne pense qu'à gagner de l'argent en trompant les autres personnages tout au long de la pièce. Dès la scène d'exposition, Flavio explique à son valet Corbolo qu'il est parvenu à convaincre Lena de l'aider à conquérir le cœur de Licinia : « Disposta l'ho con quel mezzo medesimo / Con che piú salde menti si dispongono / A dar le rocche, le città, gli esserciti, / E talor le persone de' lor principi : / Con denari, del quel mezzo il piú facile / Non si potrebbe trovar »[2932]. Lena est d'ailleurs intraitable sur un point : elle veut obtenir son argent avant d'entreprendre quoi que ce soit. Même si ses exigences peuvent être décourageantes, le jeune homme n'a pas le choix et doit se plier à ses moindres désirs. De son côté, l'entremetteuse sait qu'elle peut demander de grandes sommes d'argent en échange puisque son aide est essentielle. Celle-ci habite à côté de Licinia, la jeune amante de Flavio, et cette dernière la considère comme sa mère[2933]. Si Flavio n'a pas son mot à dire, son valet, Corbolo, critique ouvertement l'entremetteuse. Il s'offusque du comportement de Lena et la traite même de « porca »[2934]. Ainsi, Lena n'est pas respectée par l'ensemble des personnages.

[2930] *Ibid.*, p. 254. Traduction, p. 75 : « Je ferai traîner mes soins en longueur, car on dit que cœur affligé s'épuise à espérer ; et plus il perdra espoir, plus tu lui feras de promesses ».

[2931] *Ibid.*, p. 495 : « Déte lo que te prometió, o tomémoslo todo. Harto te dezía yo quién era esta vieja, si tú me creyeras » (Traduction, p. 264 : « Qu'elle te donne ce qu'elle a promis, ou nous lui prendrons tout. Je t'avais prévenu, je savais qui elle était. Mais tu ne m'as pas écouté ») ; *ibid.*, p. 499 : « ¡ Dale, dale, acábala, pues començaste, que nos sentiràn ! ¡ Muera, muera ! ¡ De los enemigos, los menos ! » (Traduction, p. 267 : « Vas-y, frappe, achève-la puisque tu as commencé, on va finir par nous entendre ! Qu'elle crève ! Plus il y a de morts, moins il y a d'ennemis ! »).

[2932] L'ARIOSTE, *La Lena ou l'entremetteuse*, p. 20-21 : « Je l'ai persuadée par le même moyen / qui pousse les esprits les plus inflexibles / à céder forteresses, villes et armées, / et parfois même à trahir leurs princes : / par l'argent, le moyen le plus facile / que je puisse trouver ».

[2933] C'est d'ailleurs pour ces raisons que le jeune homme lui demande son aide. Cf. *ibid.*, p. 18 : « Il quale ella mostratomi / Ha finalmente, che far amicizia / M'ha fatto con la moglie di Pacifico, / La Lena : questa che qui a lato si abita, / Che le ha insegnato da fanciulla a leggere / Et a cucire, e séguita insegnandole / Far trapunti, riccami, e cose simili » : « C'est elle qui enfin me l'a indiqué / en me faisant connaître Lena, / la femme de Pacifico : elle habite à côté / et c'est elle qui lui a appris, toute petite, / à lire, à coudre, et lui apprend à présent / à confectionner des capitons, des broderies / et d'autres choses encore ».

[2934] *Ibid.*, p. 20 : « La catin ! ». Ainsi, tout au long de la pièce, le valet s'emporte à chaque fois qu'il l'aperçoit. Cf. *ibid.*, p. 24 : « Sí, faglilo, / Ma su la faccia, che, per Dio, lo merita » : « Oui, frappe, frappe donc, / mais en pleine figure, et Dieu sait qu'elle le mérite ».

À l'acte II, scène 2, une autre donnée assombrit son portrait : le mari de Lena, Pacifio, l'a forcée à charmer le vieillard Fazio, afin de lui soutirer de l'argent. À la scène suivante, Corbolo fait des allusions grivoises, montrant ainsi que Lena n'a pas besoin d'exercer le métier d'entremetteuse pour obtenir de l'argent. Elle peut également vendre ses propres charmes : « Parmi che saria superfluo / Aver portati piccioni, vedendoti / Averne in seno dui grossi bellissimi »[2935]. Le choix du prénom pour ce personnage prend donc tout son sens. La cupidité de Lena est telle qu'elle devient une marchande de plaisir sur différents plans.

Si les comédies du XVI^e^ siècle de notre corpus offrent une version plus adoucie du personnage, il est possible de trouver des entremetteuses aussi manipulatrices que celles de l'Antiquité et du Moyen Âge. Dans *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, et notamment dans *La vieille pire que le diable*, Nicolas de Troyes s'inspire des portraits d'entremetteuse présents dans les farces et dans les fabliaux[2936]. Dans ce texte, un couple de marchands s'aime, mais un diable est jaloux de leur bonheur[2937]. Il rencontre une maquerelle et lui propose une importante somme d'argent contre un marché : briser l'amour qui règne dans le couple[2938]. Agissant comme la majorité des entremetteuses, celle-ci va accepter l'offre, sans craindre de faire souffrir un couple d'innocents[2939]. La maquerelle présente dans cette nouvelle correspond à l'une des définitions données par Bernard Ribémont de ce type de personnage : « dans la fiction comme dans le réel, existe bien une forme de mythification négative du personnage, incarnation de la débauche et du mal, suppôt de Satan donc »[2940].

Depuis ses origines, l'entremetteuse est donc vue comme un personnage négatif possédant de nombreux défauts, comme la cupidité. Elle met ses talents de manipulatrice au service d'autrui ou pour elle-même en vue d'obtenir des biens. Outre la possible filiation avec *Eracle*, les pièces de notre corpus insistent moins sur la cupidité de l'entremetteuse que sa ruse, la faisant ainsi participer au dénouement heureux de la pièce[2941]. Enfin, nous verrons plus loin dans notre étude que le rôle d'entremetteuse cupide est davantage assuré par les servantes, et notamment les chambrières[2942]. Dans tous les cas, l'avarice concerne ici davantage les personnages féminins, notamment lorsqu'amour et argent se mêlent.

[2935] *Ibid.*, p. 58 : « Et je crois qu'apporter des pigeons / eût été bien superflu, car tu possèdes là / deux gros spécimens magnifiques ».
[2936] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *La vieille pire que le diable*, VI, p. 48-53.
[2937] *Ibid.*, p. 48, l. 9-10 : « Or estoit le diable fort envieulx de l'amour que avoint cest homme et femme ensemble ».
[2938] *Ibid.*, p. 49, l. 39-40 : « Et si vous faicte cela, je vous bailleré tout ces[t] argent icy et daventage ».
[2939] Nous avons déjà analysé cette nouvelle dans notre partie III : cf. *supra*, p. 360-364.
[2940] B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, p. 149.
[2941] Nous renvoyons ici à son étude dans notre partie III : cf. *supra*, p. 348-357.
[2942] Cf. *infra*, p. 586-592.

2.2. Des femmes qui profitent d'un amant pour lui soutirer de l'argent

Comme nous l'avons vu dans notre introduction, de nombreux griefs sont formulés contre les personnages féminins. La cupidité est l'un des défauts assignés à leur encontre et les femmes mariées n'en sont pas exemptées, d'autant qu'elles ne se montrent pas uniquement perfides avec leur mari. Elles profitent en effet bien souvent de l'amour d'un amant naïf pour obtenir ce qu'elles désirent, comme le souligne S. F. Matthews Grieco : « Comme on pourrait s'y attendre, l'avidité féminine prend l'homme pour principale victime. Dépourvue le plus souvent de ressources propres, la femme a recours à tout l'attirail de la coquetterie dans le but de vider les poches de l'amant ingénu »[2943]. Madeleine Lazard complète le portrait de ce type de personnage : « La frontière semble ténue entre les femmes faciles qui tirent de plusieurs amants plaisir et profit et les femmes franchement vénales. La variété de ces figures tient à la diversité des sources qui vont du type antique de la courtisane à l'épouse infidèle du fabliau de la farce »[2944]. Même si la femme mariée qui tire profit des largesses d'un amant est le type le plus représenté, il n'est pas le seul. Nous pouvons également penser aux femmes qui se retrouvent obligées d'accepter les faveurs d'un amant afin de pouvoir subsister. En effet, dès les farces françaises, certains maris quittent le domicile conjugal et laissent leur épouse livrée à elle-même. Ses choix sont donc restreints et la situation la contraint à accepter les faveurs d'un amant, qu'elle le veuille ou non. Enfin apparaît un autre type de personnage : la femme mariée consentante qui vend ses charmes afin d'allier quête du plaisir et gain d'argent. Ce personnage se démarque des deux autres car la cupidité est mise sur le même plan que l'hédonisme. Nous étudierons ainsi ces trois cas en mettant en lumière leur évolution entre les textes médiévaux et les pièces de notre corpus.

[2943] S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, p. 277.
[2944] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 186.

2.2.1. Quand la cupidité rencontre la naïveté

Dès l'Antiquité, les femmes qui profitent de l'amour d'un homme pour lui soutirer des biens portent une dénomination particulière. Chez Térence, il s'agit de la courtisane dans l'*Heautontimoroumenos* :

> Et uos esse istius modi et nos non esse haud mirabilest ;
> Nam expedit bonas esse uobis ; nos, quibuscum est res, non sinunt ;
> Quippe forma inpulsi nostra nos amatores colunt ;
> Haec ubi imminuta est, illi suom animum alio conferunt ;
> Nisi si prospectum interea aliquid est, desertae uiuimus.[2945]

Ici, Bacchis explique que l'amour de ses amants dépend de sa beauté. Lorsqu'elle devient âgée, elle obtient moins d'attention de la part des hommes. Elle doit ainsi se montrer pragmatique en leur soutirant de l'argent avant qu'il ne soit trop tard. Il existe des similitudes avec le portrait de Syra dans l'*Hécyre* à l'acte I, scène 1. Au sein de cette comédie, Syra démontre qu'en tant que femme, elle doit tout mettre en œuvre pour soutirer des biens à un homme. Elle conseille en effet à Philotis d'agir ainsi et d'anticiper sur les négociations : « Ergo propterea te sedulo / Et moneo et hortor ne te cuiusquam misereas, / Quin spolies mutiles laceres, quemque nacta sis »[2946]. Si la femme doit se comporter ainsi, c'est bien souvent parce qu'elle veut obtenir de l'argent pour disposer de ses propres ressources. Comme le rappelle S. F. Matthews Grieco, l'appât du gain des femmes mariées est souvent à relier à leur désir d'acquérir de nouveaux vêtements ou bijoux : « L'inclination des femmes pour les accoutrements de la mode les amène forcément à la recherche de l'argent. D'où les reproches d'avarice et de cupidité – conséquences directes de la vanité féminine – adressés aux jolies coquettes dont les affections sont généralement gouvernées par l'intérêt »[2947]. Ces personnages féminins mettent en place différents stratagèmes pour parvenir à leurs fins. La ruse est en effet l'un des moyens qui leur permet d'obtenir ce qu'elles désirent[2948]. Dans ce cas, la femme choisit son amant en fonction de sa naïveté et de sa richesse.

[2945] TERENCE, *Heautontimoroumenos*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1990 (1re éd., 1947) (*Collection des universités de France*), p. 16-96, ici p. 43-44, v. 387-391 : « Il n'est point surprenant que vous soyez ce que vous êtes et qu'il n'en soit pas de même pour nous. Car il vous est expédient, à vous, d'être honnêtes ; nous, ceux à qui nous avons affaire ne nous le permettent pas ; en effet, c'est touchés par notre beauté que nos amants nous courtisent ; quand elle a décliné, ils portent leur cœur ailleurs ; si dans l'intervalle nous n'avons pas pris quelques dispositions, nous vivons abandonnées ».

[2946] TERENCE, *Hécyre*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 3, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (1re éd., 1949) (*Collection des universités de France*), p. 23-87, ici p. 31, v. 63-65 : « C'est bien pour cela que je te conseille et te recommande instamment de ne prendre aucun d'eux en pitié, mais au contraire de piller, dépecer, écorcher tous ceux à qui tu auras affaire ».

[2947] S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVIe siècle*, p. 275.

[2948] Sarah F. Matthews Grieco précise que « la fourberie féminine se manifeste surtout en termes d'intérêt dans la mesure où les motivations principales inspirant la menterie ou le faux-semblant, tels qu'ils sont pratiqués par la femme, ont leur origine dans l'Avarice. Maints proverbes de l'époque affirment que la fausseté naît de la

Ce personnage apparaît par exemple au sein de la *Farce nouvelle de trois amoureux de la Croix*[2949]. Ici, trois amoureux, Martin, Guillaume et Gaultier chantent, heureux d'aller retrouver leur amante, sans savoir qu'il s'agit de la même femme. Lors de chaque rendez-vous, chacun d'entre eux offre à la dame dix ducats. Le lecteur comprend aisément que la dame profite de l'amour de ses trois amants. Cependant, même si ces derniers découvrent la supercherie à la fin de la farce, la dame n'est pas punie et conserve l'argent gagné. Pourtant, si la dame a pu obtenir ce qu'elle désirait et se jouer de ses amants, ce type de dénouement heureux ne se réalise pas toujours. En effet, dans les *Trente écus faux*, issus du *Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, même s'il s'agit également d'une femme vénale, celle-ci ne connaît pas le même destin[2950]. Dans cette nouvelle, le narrateur nous présente une femme mariée à un « conseillier de la court »[2951] aux mœurs légères. Elle accepte en effet les avances d'autres hommes à une condition : obtenir de l'argent en contrepartie. L'un d'entre eux désire passer une nuit avec elle mais la femme pose ses conditions : « elle luy dist qu'i ne coucheroit point avec elle, sy ne luy baillot XXX escus pour avoir une robbe d'escarlate »[2952]. Le problème est que cet amant ne possède pas cette somme. Par ruse, il trouve trente faux écus qu'il donne à la dame, ce qui lui permet d'obtenir une nuit d'amour avec elle. Néanmoins, la dame se rend chez un marchand pour acheter la robe qu'elle convoitait avec l'argent obtenu de son amant. Le marchand se rend rapidement compte qu'il s'agit de faux écus et prévient la justice. Ainsi, le mari est prévenu du méfait et se doit de défendre son épouse, laquelle est obligée de tout lui avouer. À la fin de la nouvelle, le mari n'envisage aucune vengeance. Nous savons uniquement que la femme est déshonorée puisqu'elle a été démasquée. Finalement, elle a accepté de l'argent d'un homme par cupidité, sans se rendre compte qu'elle se faisait duper.

Nous pouvons convoquer la farce *La Cornette* et la considérer comme un cas particulier puisqu'une femme essaie de tirer profit de son mari, âgé et riche[2953]. Elle compte profiter de sa naïveté pour obtenir ce qu'elle désire, c'est-à-dire une situation financière confortable et des amants. Dès son entrée sur scène, elle se montre prévenante avec son époux, qui vante ses mérites. Pourtant, avant de rencontrer son mari, la femme s'entretenait avec le valet, Finet. Dans leur discussion, le spectateur comprend qu'elle profite à la fois de l'argent de son mari[2954], mais

cupidité » : cf. *ibid.*, p. 284. La thématique de la ruse est davantage développée dans notre partie III : cf. *supra*, p. 376-407.

[2949] *Le Recueil de Florence*, *Farce nouvelle de trois amoureux de la croix*, p. 137-150.

[2950] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Trente écus faux*, CXI, p. 224-225.

[2951] *Ibid.*, p. 224, l. 3.

[2952] *Ibid.*, p. 224, l. 13-15.

[2953] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *La Cornette*, p. 353-388.

[2954] *Ibid.*, p. 359, v. 52-54 : « Saincte Marie, / Cependant vous estes nourrie, / Maistresse, de cannes et chapons ».

aussi de celui d'un amant, qui n'est autre qu'un chanoine, afin d'entretenir un autre amant[2955]. Elle est aussi curieuse de savoir de quel « tresor »[2956] parle son mari. Malheureusement, si elle s'attendait à apprendre l'arrivée d'un trésor, il n'en est rien : « C'est vous, ma femme ; / Car je connois que estes certaine / Prude femme et non point vaine, / Pour vouloir quelques faux tours faire »[2957]. Même si les paroles de son mari l'assurent de son amour et, surtout, de sa naïveté, elle semble déçue qu'il ne s'agisse pas d'argent. Ce type de femme « de credit »[2958] qui feint d'aimer un homme, et même son propre mari, pour s'enrichir, est souvent repris dans les comédies. La tradition se perpétue notamment au XVII[e] siècle chez Molière avec Béline dans *Le Malade imaginaire*. Celle-ci ne cesse en effet de se montrer attentionnée avec son mari, Argan, qui est très amoureux d'elle. Néanmoins, elle semble aimer davantage l'argent que son époux, notamment lorsque ce dernier simule sa mort à l'acte III, scène 12. Béline est en effet ravie de voir qu'Argan est mort puisqu'elle pourra obtenir son héritage. À l'acte I, scène 7, elle avait déjà montré de manière implicite son intérêt pour l'alcôve d'Argan où se trouvaient son argent et son or[2959].

Dans notre corpus, deux personnages féminins perpétuent la tradition de la femme mariée qui profite de l'amour d'un amant. Il s'agit de Constante dans *La Trésorière* avec son amant Loys, et d'Alix dans *L'Eugène* avec son précédent amant Florimond et son amant du moment, l'abbé Eugène. Toutes les deux possèdent en effet des biens et de l'argent grâce aux donations généreuses d'hommes amoureux d'elles. Sarah F. Matthews Grieco précise d'ailleurs les sentiments de ce type de personnage à l'égard de leurs amants : « L'obsession pécuniaire des femmes est censée gouverner leurs rapports avec l'autre sexe. Elles n'aiment que par intérêt, l'avarice domine tous leurs sentiments »[2960]. En effet, Alix et Constante sont animées par la cupidité. Grâce aux commentaires des autres personnages, nous comprenons aisément que la majorité des biens qu'elles possèdent provient davantage de leurs amants que de leurs maris. Dans *L'Eugène*, Messire Jean explique par exemple qu'Alix agit uniquement pour son propre intérêt. Si, à l'acte I, scène 1, l'abbé révélait sa situation matrimoniale, Messire Jean rappelle ici qu'Alix a déjà été aimée par d'autres hommes, dont Florimond. La nommant « putain »[2961],

[2955] *Ibid.*, p. 357, v. 39-42 : « Le chanoine est homme de bien. / Je l'aime ; mais Dieu sçait comment / Il fournit à l'apointement / De quoy mon mignon j'entretiens ».
[2956] *Ibid.*, p. 362, v. 93.
[2957] *Ibid.*, p. 362-363, v. 93-96.
[2958] *Ibid.*, p. 358, v. 48.
[2959] MOLIERE, *Le Malade Imaginaire*, dans ID., *Œuvres Complètes*, éd. R. JOUANNY, t. 2, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 758-852.
[2960] S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI[e] siècle*, p. 278.
[2961] *Eugène*, p. 50, v. 384.

il montre qu'il est toujours possible d'établir un lien entre les relations amoureuses de la jeune femme et l'argent.

Nous pouvons d'ailleurs trouver des paroles qui font écho à cette dénomination dans deux scènes différentes. Tout d'abord, à l'acte II, scène 3, Hélène, la sœur d'Eugène, dresse à son tour un tableau dépréciatif d'Alix. Elle rappelle qu'Alix a été rapidement infidèle avec Florimond et, à ce titre, la désigne comme une « maraude » et une « caigne »[2962]. Des mots qui prouvent qu'elle est une femme débauchée puisque, selon elle, la jeune femme aurait jeté son dévolu sur son frère de manière calculée. Face à l'abbé, à la scène suivante, Hélène va même plus loin puisqu'elle présente Alix comme un « danger »[2963]. Elle ne cesse de lui reprocher son infidélité et s'inquiète pour son frère : que va-t-il se passer désormais alors que Florimond est revenu ? Hélène utilise alors un argument assez fort : selon elle, Alix n'aurait jamais véritablement aimé quelqu'un[2964]. Enfin, Arnault utilise un terme analogue à celui de Messire Jean à l'acte III, scène 1. Après avoir découvert la vérité, Arnault s'emporte et pense qu'Alix ne mérite pas la dénomination de « dame » mais plutôt celle de « pute »[2965]. Des termes appropriés puisqu'ils indiquent que le comportement et les agissements d'Alix ne sont pas dignes de son maître. Dans *La Trésorière*, les mêmes reproches sont faits à Constante qui essaie, elle aussi, de tirer parti de trois hommes : son mari et ses deux amants. Elles sont donc les dignes héritières de la femme dans *La Cornette*.

Pourtant, la perfidie chez ces deux personnages n'est pas du même ordre. Constante est en effet perçue comme une froide calculatrice qui profite sans vergogne de l'amour et de l'argent de Loys, afin de prendre du plaisir avec son autre amant. D'autant plus que les biens offerts par Loys pour s'attirer les faveurs de sa maîtresse reviennent finalement au Protenotaire. Dès sa première apparition sur scène, à l'acte II, scène 2, Constante révèle d'elle-même un caractère manipulateur. Elle désire en effet obtenir de l'argent de la part de Loys, sans lui offrir en retour l'opportunité de la voir puisqu'elle repousse sa venue[2966]. Face au valet de cet amant non désiré, elle essaie de gagner du temps afin d'obtenir l'argent dont elle a besoin, tout en

[2962] *Ibid.*, p. 75, v. 920. Nous avons déjà analysé ces deux termes dans notre partie I : cf. *supra*, p. 111.
[2963] *Ibid.*, p. 77, v. 965.
[2964] *Ibid*., p. 79, v. 999-1006 : « Florimond s'appaisera bien, / Quand il verra qu'il n'y a rien / De constance en ceste femelle : / Il mettra son amour hors d'elle, / Ou il en prendra comme une autre / Pour l'argent : quant à l'amour vostre / Voudriez-vous aimer désormais / Celle là qui n'aima jamais ? ».
[2965] *Ibid.*, p. 81, v. 1043-1044.
[2966] *Trésorière*, p. 33, v. 439-441 : « Et bien, Richard, vous luy direz / Que je suis sienne, et le prirez / De ce dont je vous ay parlé ». La promesse est tenue à l'acte III, scène 6. Cf. *ibid.*, p. 58, v. 889-895 : « Voicy l'argent pour en avoir, / Si vous voulez le recevoir (…) voyla cinquante escus / Pour avoir une chaine d'or ».

s'accordant du bon temps avec son autre amant en l'absence du mari[2967]. Toute l'habileté de la jeune femme vient du fait qu'elle parvient à garder ces trois hommes près d'elle, tout en leur assignant des rôles différents. Elle profite en effet à la fois de l'argent de son mari, le Trésorier, mais aussi de celui de Loys qui s'attirait ses faveurs grâce à des biens[2968]. Émile Chasles développe cette idée :

> Ses ruses sont doublées d'une impudence intéressée et avide ; elle reçoit le prix de ses vices, et c'est elle-même, quand un jeune homme cherche à emprunter pour pouvoir lui donner, c'est elle-même qui prête la somme. En un mot, il se révèle dans ce portrait une amertume assez vive contre les femmes.[2969]

Même si les deux personnages féminins sont démasqués à la fin de la pièce, le dénouement diffère quelque peu. En effet, Alix semble être davantage gagnante puisqu'elle pourra rester l'amante d'Eugène, tout en étant mariée à Guillaume. Sa sécurité matérielle semble donc assurée, d'autant plus que Florimond lui rend ses différents biens. La fin pour la Trésorière est plus amère. Certes, son mari semble lui pardonner son infidélité, mais sa situation n'évoluera pas davantage. Bien au contraire, elle perd ses deux amants puisque Loys réclame son argent et ne lui offrira plus de richesses. Quant au Protenotaire, celui-ci a quitté la maison sans prendre le soin de défendre et de protéger Constante. À l'acte V, scène 3, la servante de la Trésorière, Marie, craint que l'amour du Protenotaire ne soit pas sincère : « Le Protenotaire, / Dont elle tiroit tant d'escuz, / Maintenant n'y reviendra plus »[2970]. Les dernières paroles de l'amant confirment cette crainte puisqu'elles concernent le besoin de conserver l'argent offert par son amante : « Boniface, allons-nous en voir / Tous les escuz de la Constante »[2971]. La Trésorière devra donc se contenter de son mari.

[2967] *Ibid.*, p. 37, v. 516-518 : « Et cependant, voyla l'argent : / Il m'en fera recognoissance / Quand il viendra ». Cf. également, *ibid.*, p. 38, v. 538-541 : « Au moins si le seigneur Loys / Me fait ce bien, dont je le prie, / Ma bource sera bien remplie / De l'argent que j'ay debourcé ».

[2968] Le valet de Loys, Richard, est très lucide à ce sujet. Cf. *ibid.*, p. 59, v. 904-915 : « Par le corps bieu, ell' ne demande / Que les escuz, car quant au reste / Ell' ha son cas ; mais je proteste / D'en avoir bientost la vengeance, / Et du payment, et de l'avance, / Et des cinquante escuz encor', / Des anneaux et des chaines d'or / Dont Monsieur luy a faict present. / Ell' n'ha rien trop chauld ne pesant. / Et voyla, la coustume est elle, / Car envers une damoiselle / Il fault tousjours l'argent en main ».

[2969] É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 38.

[2970] *Trésorière*, p. 84, v. 1398-1400.

[2971] *Ibid.*, p. 83, v. 1366-1367.

2.2.2. Quand le besoin rencontre la richesse

Certains personnages féminins sont contraints d'accepter les avances d'un amant. Dans ce cas, malgré son infidélité, ce type de personnage est davantage perçu comme une victime. La femme ne choisit pas véritablement son amant puisqu'elle est obligée de tirer parti de la situation quoi qu'il arrive. En effet, dans les farces françaises, certaines femmes sont soit soumises au bon vouloir du mari en matière d'argent, soit abandonnées par ce dernier. Le premier cas est illustré dans *Le savetier Calbain*[2972]. Cette farce met en scène une femme, Collette, qui ne parvient pas à obtenir l'attention de son mari, Calbain, qui ne cesse de chanter pour ne pas être obligé de répondre à ses demandes[2973]. Écoutant un homme de passage[2974], le Galland, elle endort son mari pour lui voler sa bourse. Lors de son réveil, le mari désire récupérer sa bourse, mais sa femme se met à chanter[2975]. Ainsi, dans la lutte entre mari et femme, celle-ci l'emporte par la ruse et peut disposer de l'argent dont elle avait besoin. Pourtant, ce cas n'est pas le plus répandu dans les farces françaises.

Dans *Colin qui loue et dépite Dieu*[2976], le ton est différent puisqu'il s'agit d'une femme qui a dû subvenir à ses propres besoins à la suite du départ de son mari. Dans la première partie de la farce, nous assistons à une dispute entre Colin et sa femme qui se plaint du manque d'argent du foyer[2977]. Elle se plaint également qu'ils manquent de mobilier et que son mari ne soit pas assez attentionné[2978]. Ne pouvant plus supporter les demandes incessantes de sa femme, Colin décide de partir. À la suite de la fuite de son mari, la dame pleure sur son sort[2979]. Apparaît alors un officier de justice désigné comme « l'amant ». Il lui propose de lui donner des biens et de prendre soin d'elle. Celle-ci refuse car elle ne veut ni commettre d'adultère, ni être déshonorée. Face aux prières de l'amant, elle finit par accepter son argent et devient sa maîtresse afin d'avoir une situation plus confortable. L'infidélité de la femme paraît ici moins condamnable que celle des femmes mariées qui profitent de la naïveté de leur mari.

L'intrigue de la farce continue dans une deuxième partie qui se déroule un an plus tard. Ici, la femme possède désormais de nombreux biens et un berceau se trouve sur scène. Son mari, Colin, a décidé de revenir au foyer pour retrouver son épouse, même s'il ne possède pas

[2972] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le savetier Calbain*, p. 137-168.
[2973] *Ibid.*, p. 137-148.
[2974] *Ibid.*, p. 155, v. 230-241.
[2975] *Ibid.*, p. 163-164. Nous avons analysé ce procédé farcesque dans notre partie III : cf. *supra*, p. 456-457.
[2976] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Colin qui loue et dépite Dieu*, p. 125-176.
[2977] *Ibid.*, p. 125-130 où la phrase « Il fault argent » est répétée à plusieurs reprises.
[2978] *Ibid.*, p. 131-138.
[2979] *Ibid.*, p. 147, v. 199-205 : « Sainct Jehan, sire, car le dommage / Chet sur moy et sur mon mesnage, / Dont j'en suis en griefve douleur. / Je n'ay pain, vin, chair ne fromage / Pour ma vie ; ne, de malleur, / Je n'ay possession ne heritage, / Se ce n'estoit de son labeur ».

d'argent[2980]. Dès son retour, il lui promet qu'il n'a pas été infidèle[2981]. Il en vient même à louer Dieu d'avoir épousé une telle femme qui l'a attendu : « Loué soit Dieu quant t'ay trouvée ! / Vous estes ma sadine troigne »[2982]. Même si celle-ci lui avoue qu'elle a dû trouver protection ailleurs[2983], Colin continue de louer Dieu quand il voit les nombreux biens chez lui. Néanmoins, un élément nouveau réduit son enthousiasme : un berceau avec un enfant. Pour apaiser sa colère, sa femme lui rappelle tous les remerciements qu'il faisait à Dieu pour les richesses présentes dans la maison et que cet enfant est également un cadeau divin. C'est donc le comportement de Colin qui est davantage critiqué puisqu'il se satisfait de posséder de nouvelles richesses sans en comprendre les tenants et aboutissants. Sa naïveté est ici excessive puisque sa femme a été honnête en lui avouant avoir eu un protecteur. Finalement, le lecteur peut se demander quelles étaient les espérances de Colin en retournant chez lui un an après avoir quitté le domicile conjugal, car, d'un point de vue socio-historique, il paraît tout à fait logique que sa femme ait eu besoin d'aide pour subsister.

Enfin, dans le fabliau *Constant du Hamel*, la femme d'un fermier, est courtisée par trois hommes : le prêtre du village, le prévôt et le forestier[2984]. Même s'ils lui promettent de nombreux présents[2985], Ysabeau refuse leurs avances, mais n'en parle pas à son mari. Les trois prétendants décident alors de lui tendre un piège pour la forcer à accepter. Ils décident en effet de profiter de la naïveté du mari, Constant, en lui faisant croire qu'il est ruiné. De ce fait, Ysabeau n'aura d'autre choix que de se sacrifier pour venir en aide à son mari. Le plan se passe comme prévu puisqu'elle tient à rassurer son mari sur leur situation financière[2986]. Elle accepte alors de recevoir chaque amant, mais, comme nous l'avons vu, elle se montre plus rusée qu'eux[2987]. Les trois hommes vont venir un par un chez elle avec les cadeaux promis, mais ils ne parviendront jamais à prendre du plaisir avec elle. À la fin du fabliau, les trois hommes sont punis, ainsi que leurs femmes respectives, et sont les perdants de l'histoire, tandis qu'Ysabeau conserve les biens obtenus.

[2980] *Ibid.*, p. 159-163.
[2981] *Ibid.*, p. 165, v. 418-420 : « Et non ay, par la patenostre ; / Mais ay esté preudhomme et bon. / Or m'en croyez ».
[2982] *Ibid.*, p. 166, v. 430-431. Dans son édition, André Tissier glose l'expression « ma sadine troigne » par « mon petit museau », ou « mon trognon joli ».
[2983] *Ibid.*, p. 166, v. 432-435 : « Ce nonobstant fault que je soigne / Vostre vie en quelque moyen. / Il a bien fallu, pouvre yvroigne, / Qu'ailleurs j'aye trouvé maintien ».
[2984] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Constant du Hamel*, p. 103-126.
[2985] *Ibid.*, p. 103, v. 14-17 (pour le prêtre) : « Dist li, s'el devenoit s'amie, / Qu'il li donroit de beaus joieaus, / Çaintures, fermaus et enniaus, / Et deniers assez a despendre » ; p. 104, v. 57-58 (pour le prévôt) : « Ge vos donrai du mien dis livres / Por consentir ma volenté » ; p. 105, v. 103-106 (pour le forestier) : « Il trait de son doi un annel : / De fin or bien valoit un marc. / « Dame, ne vos doig pas mon arc, / Fait cil, mais l'enel vos doing gié » ».
[2986] *Ibid.*, p. 112-113, v. 368-401.
[2987] La ruse d'Ysabeau est davantage analysée dans notre partie III : cf. *supra*, p. 395-397.

Dans *Les Néapolitaines*, un seul personnage féminin a une attitude ambigüe avec un de ses amants. Angélique a un statut particulier dans la pièce puisqu'elle est veuve et donc sans réel appui financier. Pourtant, elle possède de nombreux biens grâce à la protection de Dom Dieghos, le gentilhomme espagnol très épris d'elle. Au fil de la pièce, nous apprenons qu'il a offert des richesses à Angélique, qui doit élever seule sa « fille », Virginie, dans un pays étranger. Cependant, Angélique agit différemment du personnage féminin de la farce *Colin qui loue et maudit Dieu en un moment*. Même si elle accepte les nombreux dons du gentilhomme, lorsque celui-ci souhaite s'entretenir avec elle, il est sans cesse éconduit. Nous assistons en effet aux stratagèmes d'Angélique à plusieurs reprises, qui visent tous à repousser le soldat fanfaron[2988]. Ici, son comportement est critiquable puisqu'elle semble profiter de l'amour de Dom Dieghos afin de s'enrichir. Après avoir appris qu'elle aimait un autre homme, le gentilhomme trouve une excuse à son comportement. Selon lui, elle a été contrainte et a agi pour le bien de sa fille : « Et si faut que je te die qu'elle ne se sçauroit garder de m'aimer, et suis seur que ce qu'elle en a fait ç'a esté par force, pour marier madamoiselle Virginie »[2989]. Même si cet argument prouve à nouveau la naïveté du soldat fanfaron, il n'est pas sans fondement. Tout au long de la pièce, le dramaturge brosse plus le portrait d'une veuve préoccupée par sa situation personnelle, plutôt que celle d'une froide manipulatrice. Angélique est en effet considérée comme vertueuse par les autres personnages. Elle ressemble ainsi à la courtisane honnête de la *commedia erudita*. L'auteur s'inspire donc de ce type de personnage, ainsi que celui de la femme mariée dans les farces, en insistant sur la difficulté de subvenir à ses besoins sans le soutien financier d'un homme.

2.2.3. Quand plaisir et appât du gain ne forment qu'un

Dans ce troisième cas, le personnage féminin choisit son amant en fonction de ses qualités physiques et de ses possibles prouesses sexuelles. Si la femme peut obtenir un peu d'argent en retour, elle sera encore plus satisfaite. Madeleine Lazard explique le mode d'action de ce type de personnage : « Le goût du plaisir, autant que celui du gain a conduit ces bonnes bourgeoises à faire commerce de leurs charmes »[2990]. Elle parle ici surtout de « bonnes bourgeoises » puisque ce rôle est tenu par deux d'entre elles dans notre corpus. Il s'agit d'Alix

[2988] Dans notre partie précédente, nous avons montré toute la finesse de cette jeune veuve : cf. *supra*, p. 403-407.
[2989] *Néapolitaines*, p. 87, l. 2633-2636.
[2990] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 191.

dans *Les Contens* et d'Agnès dans *Les Esbahis*. Toutes les deux ont un statut particulier car elles sont mariées à un marchand. Le mari d'Alix est en effet Thomas, et celui d'Agnès n'est autre que le vieillard Josse. Même si ce dernier pense avoir perdu sa femme, Agnès réapparaît dans le dernier acte. De plus, elles prennent toutes les deux du plaisir avec d'autres hommes hors mariage, en étant aidées par des entremetteurs. Autant dire que ces deux femmes mariées ont de nombreux points communs, à quelques différences près. Alix est beaucoup plus discrète qu'Agnès puisque, à la fin de la pièce, ses activités extraconjugales ne sont pas découvertes. Ce n'est pas le cas pour Agnès puisque, dès le début de la pièce, Josse se plaignait que sa femme soit partie avec un autre homme. Ainsi se distinguent-elles en matière de discrétion, et plus encore en matière d'appât du gain.

Dans *Les Contens*, lors des différentes apparitions sur scène d'Alix, il est davantage question de sa quête du plaisir que de sa cupidité. Lorsqu'elle discute avec Saucisson, elle prouve qu'elle veut gouverner elle-même ses plaisirs. Cette jeune femme sait en effet ce qu'elle recherche chez un homme : il faut qu'il soit « gaillard »[2991], c'est-à-dire habile et vigoureux dans les domaines qui intéressent Alix. Il n'est donc pas question des richesses que le jeune homme pourrait lui offrir en retour. À l'acte III, scène 4, apercevant celui que Saucisson lui présente, elle s'enthousiasme sur son physique. La jeune femme n'évalue donc son possible prétendant qu'à ses probables compétences sexuelles et non à l'argent qu'elle pourrait lui soutirer. Ainsi, si dans *Les Contens*, Eustache a juste pu passer du bon temps avec Alix, sans lui donner de l'argent en échange, il n'en est pas de même dans *Les Esbahis*. À l'acte V, scène 3, le Gentilhomme offre en effet « cinquante escus »[2992] à Agnès, espérant obtenir le « contentement »[2993] quand il le désirera. Après la promesse du Gentilhomme de subvenir à ses besoins, Agnès s'engage à être loyale : « Mais je promets la foy, Monsieur, / Que tant que je vive, j'auray / Memoire de vous et seray / Preste à vous faire tout service. »[2994]. Sans doute lui promet-elle d'être disponible pour lui sexuellement en échange de sommes d'argent. Même si Agnès reste mariée à Josse à la fin de la pièce, le spectateur comprend qu'elle continuera à prendre du plaisir avec d'autres hommes, comme le Gentilhomme, tout en profitant de l'argent qu'il lui aura remis. À ce sujet, Madeleine Lazard explique que l'appât du gain chez ce type de personnage est particulier :

> L'âpreté au gain devinée chez Alix, manifeste chez Agnès à qui son client promet cinquante écus, complète la physionomie conventionnelle de la courtisane dont ces femmes mariées, qui relèvent de la

[2991] *Contens*, p. 144, l. 107.
[2992] *Esbahis*, p. 203, v. 2218.
[2993] *Ibid.*, p. 204, v. 2231.
[2994] *Ibid.*, p. 203, v. 2223-2226.

> tradition gauloise, offrent une variante vivante et réussie, plus franchement satirique que les personnages encore proches de la comédie romaine.[2995]

Odet de Turnèbe et Jacques Grévin ont voulu ainsi nuancer le portrait de la femme mariée, qui semble plus intéressée par les plaisirs charnels que par le gain d'argent. Ce type de personnage parvient à obtenir ce qu'il désire : une forme de confort matériel avec son mari, ainsi que les dons d'un amant avec qui elle peut prendre du bon temps. Tel un jeu, la quête de l'argent met en avant des gagnants, mais nous allons voir qu'elle peut également desservir des perdants.

[2995] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 192.

3. Les grands perdants

3.1. Manquer d'argent

Dans les farces françaises, un thème revient régulièrement : la faim. De nombreux personnages sont davantage des victimes dans ce cas puisqu'ils manquent d'argent et donc de vivres. La faim qui tiraille un personnage peut même déclencher l'élaboration de stratagèmes pour survivre. Bernadette Rey-Flaud explique ce lien de cause à effet en ces termes : « La faim commande une action élémentaire, qui se réduit à une lutte mécanique de ruses. Le trompeur est engagé dans un automatisme impitoyable où s'il ne trompe pas, il sera trompé »[2996]. Comme l'explique Huguette Legros, les méfaits de ces personnages sont donc moins condamnables puisque leur motivation première est de survivre : « les "coquins" volent pour assouvir leur faim et non par esprit de contestation »[2997]. Cette situation se produit dans la farce *Le Pâté et la Tarte*[2998]. Au début, deux hommes sont nommés comme des « coquins », c'est-à-dire des gueux qui mendient. Ces derniers demandent l'aumône notamment pour avoir du pain car ils ont faim[2999]. Cependant, les autres personnages sont peu généreux avec eux et les deux compagnons sont attirés par l'étal du pâtissier où se trouve un « pasté d'anguille »[3000]. Dans cette farce, la faim motive la ruse puisque les deux « coquins » vont essayer de duper la femme du pâtissier afin d'obtenir de la nourriture[3001]. Non seulement la faim motive la ruse, mais elle est également au cœur de l'histoire. La faim tiraille aussi le pâtissier[3002] si bien que celui-ci, très en colère, en vient à frapper sa femme et les « coquins », lorsque ces derniers essaient de lui subtiliser le plat. La ruse et la violence sont donc des conséquences directes de la pauvreté. Un combat entre dupeurs et dupés s'engage alors pour obtenir ce que le pâtissier a cuisiné.

Le motif de la faim se retrouve également dans *Le Badin qui se loue*[3003]. Dans cette farce, une femme demande à son mari d'engager une chambrière ou un valet pour effectuer les tâches qu'elle considère comme ingrates. Le couple en vient donc à prendre un jeune homme, nommé Janot, un « badin », qui criait dans la rue car il était toujours affamé[3004]. Les deux époux ont eu pitié de lui après avoir entendu ses plaintes. Tout au long de la pièce, il ne cesse d'ailleurs

[2996] B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire*, p. 72.
[2997] H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 70.
[2998] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 3, *Le Pâté et la Tarte*, p. 185-212.
[2999] *Ibid.*, p. 187, v. 10-12 : « Mais moy encore plus, / Car je suis de fain tout velus ; / Et si n'ay forme de monnoye ». Cf. également *ibid.*, p. 191, v. 53-54 : « Il y a deux jours et demy / Que de pain je ne mengay goute ».
[3000] *Ibid.*, p. 188, v. 25.
[3001] Le stratagème est développé dans notre partie III : cf. *supra*, p. 370-375.
[3002] *Ibid.*, p. 201, v. 163 : « J'ay fain, et si n'ay que menger ».
[3003] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 37-65.
[3004] *Ibid.*, p. 40, v. 39-40 : « Par la mort bieu, je pette et rue / De rage, de fain que je sens ».

de réclamer de la nourriture[3005] et rêve d'un « jambon » arrosé d' « une quarte de vin »[3006], de « groings » de pourceaux[3007]. Lors de son arrivée dans la maison, la première chose qu'il désire est « la clef / De la cave et du celier, / Du lard, du pain et de l'argent »[3008]. Il en vient même à demander aussitôt de nombreux biens à ses nouveaux maîtres. Il est intéressant de voir comment le thème de la nourriture est présent dans l'ensemble de la farce, avec les différents termes qui s'y rapportent[3009]. Les deux amants espèrent d'ailleurs éloigner le valet badin en lui donnant de l'argent pour qu'il aille s'acheter « quelque bon pasté »[3010]. Ainsi, le thème de la nourriture est au cœur de l'intrigue farcesque car elle motive les personnages. Dans tous les cas, ce thème démontre les préoccupations de la société. Comme le souligne Maistre Jehan dans *La Reconnue*, le gain d'argent ne profite pas à tout le monde et certains sont plus délaissés que d'autres[3011].

La comédie humaniste se veut elle aussi le reflet de sa société en montrant les inégalités sociales. Le thème de la nourriture est ainsi présent dans notre corpus puisqu'il est en lien avec la faim. Ce phénomène apparaît surtout dans *La Reconnue* où il constitue même un leitmotiv. Maistre Jehan est le personnage qui évoque le plus sa faim au fil de la pièce. Sa première apparition dès la scène d'exposition coïncide avec son envie de dîner : « Nous pourrions bien disner par cœur / Ou bien tard, puis qu'elle est en quinte »[3012]. Les autres personnages, comme la Voisine, remarquent que son visage est très expressif à ce sujet[3013]. Maistre Jehan n'est d'ailleurs pas le seul à se plaindre de sa faim puisque les mêmes lamentations parcourent les paroles de Potiron[3014] et de Bernard[3015]. Lors de ses différentes apparitions sur scène, le clerc finit toujours par évoquer son appétit et son désir de manger. Il ne peut s'empêcher de le dire, même lorsque son discours a une tonalité satirique : « Mais ce pendant je disneray, / Et en

[3005] *Ibid.*, p. 46, v. 112 et 116.
[3006] *Ibid.*, p. 41, v. 57-58.
[3007] *Ibid.*, p. 43, v. 70-71.
[3008] *Ibid.*, p. 44, v. 85-87.
[3009] *Ibid.*, p. 37, v. 7 : « Je croy que vous me mengerez » ; p. 41, v. 53-54 : « Il le fault louer vistement, / S'il est bon à vostre appetit » ; p. 45, v. 95-96 : « Tu ne chaumeras de pain, de vin, / Ne d'autre chose quelconque » ; p. 45, v. 99-100 : « Tenez, voyla une grosse piece / De pain bis » par exemple.
[3010] *Ibid.*, p. 55, v. 215.
[3011] À l'acte I, scène 5, Maistre Jehan se lance dans un monologue satirique où il dénonce le profit fait aux dépens des personnes les plus faibles. Cf. *Reconnue*, p. 60-62.
[3012] *Ibid.*, p. 46, v. 48-49. Cf. également *ibid.*, p. 49, v. 122-126 : « Si me fache-t-il bien qu'il faut / Si tost au Palais retourner, / Trouver Monsieur sans desjeuner ; / Je ne puis plus long temps attendre : / L'appetit commence à me prendre ».
[3013] *Ibid.*, p. 60, v. 362-367 : « Celuy de Maistre Jehan n'est tel, / Que je voy venir droit à nous : / Il ne peut plier les genoux, / Tant il est affoibli de faim ; / A le voir, il a mieux besoin / De disner cent fois que de rire ».
[3014] *Ibid.*, p. 71, v. 666-670 : « Et vrayment j'en ay bon besoin, / J'enrage de soif et de faim ; / Mes boyaux ronflent de colère, / Ils contrefont la gibeciere / De mon maistre : ils bâillent tousjours ».
[3015] *Ibid.*, p. 132, v. 1917-1922 : « Parbieu, je sens la venaison, / J'ay le nez comme un vray limier, / On fait festin, c'est mon mestier / De sçavoir si la broche tourne ; / Et vrayment si je m'en retourne / Sans souper, je veux qu'on me pende ».

disnant j'y penseray »[3016]. Ainsi, même s'il paraissait contestataire en dénonçant les abus de pouvoir, il semble finalement plus intéressé par son repas.

Les personnages parlent très souvent de la nourriture dans cette comédie, et notamment des plats préparés par Janne[3017]. La cuisine est souvent présente sur scène[3018] puisque la chambrière se plaît à énumérer les plats qu'elle est en train de réaliser : « Du lard et des chous, / Une andouille, et un hochepot, / Et le reste de ce gigot / Pour faire un hachis »[3019]. Tous les personnages se soucient également de réussir le banquet prévu pour les noces d'Anthoinette[3020]. Non seulement ils désirent se restaurer, mais ils sont bien souvent à table[3021]. Il va sans dire que le choix de l'onomastique pour l'un des personnages est sans équivoque. Dans le glossaire de son édition critique, Jean Braybrook rappelle en effet que « Potiron » désignait un « gros champignon » avant d'avoir le sens que nous connaissons. Enfin, la chambrière est la seule à émettre une critique implicite sur le coût excessif de la nourriture. Selon elle, certains mets ne sont pas accessibles à tout le monde, notamment les personnes les plus démunies : « Tout est si cher que c'est pitié, / Tout est enchery de moitié. / Je ne vey jamais si cher tems, / Et croyez que les pauvres gens / Cest hyver auront bien à faire »[3022]. Mais la critique n'est pas développée puisque Madame l'Advocate, son interlocutrice, ne fait aucune remarque à ce sujet. La comédie comporte ainsi un caractère satirique, mais elle met davantage en avant la veine comique.

Loin d'avoir un esprit uniquement contestataire, les pièces mettent davantage l'accent sur les moyens mis en œuvre par les protagonistes pour parvenir à leurs fins. Comme nous l'avons dit, la pauvreté et la faim incitent les personnages à trouver d'autres biais, notamment grâce à la ruse. Il est ici intéressant de retrouver les différents types de personnages qui, comme dans la littérature médiévale, sont dans le besoin. Il s'agit notamment de l'entremetteuse qui,

---

[3016] *Ibid.*, p. 63, v. 465-466. Dans son monologue, Maistre Jehan dénonçait la corruption de la société, et notamment du Palais de Justice. Si son discours paraissait sérieux, celui-ci se termine par le désir de se restaurer : « Je m'en vay prendre mon repas ».

[3017] Celle-ci ne cesse en effet de s'inquiéter du temps imparti pour préparer les repas. Cf. *ibid.*, p. 49, v. 117 : « Mon pot n'est pas encore au feu » ; p. 55, v. 248-251 : « J'en voudrois bien sçavoir encor, / N'estoit qu'il me faut apprester / Nostre disner et le haster. / Je m'en vay trouver ma cuisine » ; p. 135, v. 2000-2003 : « Mais pour refroidir leurs coleres / Ils ne mangeront rien que froid. / Le souper se gaste, et faudroit / Tout maintenant se mettre à table ». Pour étayer notre propos, nous nous appuyons sur l'article de Madeleine Lazard qui met en lumière la place de la nourriture dans la comédie humaniste : M. LAZARD, « Images culinaires dans la comédie de la Renaissance », *Spectacle & Image dans l'Europe de la Renaissance*, dir. A. LASCOMBES, Leiden/New York/Cologne, E. J. Brill, 1993, p. 94-108.

[3018] Lors du dénouement, c'est d'ailleurs le lieu que choisit Janne pour observer le retournement de situation en toute discrétion : cf. *ibid.*, p. 139, v. 2124-2125 : « Pource il vaut mieux me retirer / Secrettement en ma cuisine ».

[3019] *Ibid.*, p. 50, v. 128-131.

[3020] *Ibid.*, p. 107, v. 1465-1467 : « Il me faut aller achepter / Des viandes, pour apprester / A souper pour vos fiançailles ».

[3021] *Ibid.*, p. 139, v. 2106-2108 : « Vous arrivez à la bonne heure : / il est prest de se mettre à table. / Entrez ».

[3022] *Ibid.*, p. 119, v. 1667-1671.

pour attirer la pitié sur elle, émet de nombreuses plaintes. Dans *Les Esbahis*, la maquerelle Claude explique en effet qu'elle est appauvrie puisque ses anciens clients demandent de moins en moins ses services. Dans son dialogue avec le Gentilhomme, elle évoque sa situation financière qui lui permet à peine de survivre :

> Ce n'est plus rien
> Par ma foy, Monsieur, tout le bien
> Que j'ay amassé à grand peine
> Est mangé en une sepmaine.
> Mais au milieu de ma misère
> Si feray-je tousjours grand chere,
> Pasté de lard.[3023]

Claude démontre ainsi que le métier d'entremetteuse n'est plus si lucratif qu'il pouvait l'être auparavant. Dans tous les cas, nous pouvons penser que ces plaintes permettent également d'attirer l'attention des autres personnages et, dans le cas du Gentilhomme, de le persuader d'avoir recours à ses services.

Nous retrouvons une situation analogue dans *Les Contens*. Françoise essaie en effet d'apitoyer son auditoire en avouant que sa situation financière est préoccupante – d'où l'adjectif « pauvre »[3024] – et elle rappelle aussi que son hôte la menace de l'arrêter car elle lui doit « deux termes »[3025]. L'un de ses principaux problèmes, est que, malgré de nombreux amis, elle n'entretient aucune amitié sincère. Personne ne peut donc lui venir en aide : « trop d'amis de bouche, mais bien peu de bourse »[3026]. Madeleine Lazard s'interroge sur le statut mystérieux de Françoise :

> Veuve sans doute, sa situation financière n'est pas brillante : elle a « trois pauvres filles à marier sur les bras », et doit deux termes à son hôte. Quelles sont ses ressources ? De quoi vit-elle, de quoi fait-elle vivre ses filles ? Nous n'en saurons rien. Ses origines et son passé ne sont pas mieux connus, à la différence du type conventionnel.[3027]

Comme nous l'avons vu, Françoise ne réclame pourtant aucune récompense à Basile de manière explicite. Nous pouvons donc nous interroger sur ses plaintes quant à sa pauvreté : l'est-elle vraiment ou est-ce une ruse pour que l'on s'apitoie sur son sort[3028] ? La réponse n'est pas claire dans les deux comédies, mais nous pouvons tout de même affirmer que la pauvreté est l'une des caractéristiques des entremetteuses au XVI^e^ siècle.

[3023] *Esbahis*, p. 145, v. 1185-1191.
[3024] *Contens*, p. 112, l. 161.
[3025] *Ibid.*, p. 112, l. 166-167.
[3026] *Ibid.*, p. 113, l. 169-170.
[3027] M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 209.
[3028] *Ibid.*, p. 201 : « La Françoise des *Contents* elle-même, qui n'est plus une femme décriée, une marginale dont on se défie, comme ses devancières, mais une bourgeoise respectée, n'adressera aucune demande mais arguera de sa pauvreté auprès de ceux qu'elle sert ».

La ruse et l'appât du gain sont également présents dans les comédies humanistes. En effet, la situation initiale dans *La Tasse* possède de nombreux points communs avec la farce *Le Pâté et la Tarte*. Dans la pièce de Claude Bonet, deux anciens soldats, Bravache et Ripaille[3029], souffrent de la misère et de la faim, comme les deux coquins de la farce. Dès la scène d'exposition, les deux amis se plaignent et pensent qu'ils pourront trouver une solution en trompant autrui :

> Ie ne serois ore en hazard
> De mourir de male famine.
> Que feray-ie ! las ! quelle mine ?
> Puisque ie n'ay pas vn patac.
> Il me faut de chic ou de chac
> Tascher d'attraper quelques lippes,
> Iouant des ruses de mes grippes.[3030]

L'analyse de Donald Perret est intéressante :

> Freedom from meaning, nonsense, word play and the play of sounds are linguistic devices used in a number of scenes. In Act I, 1 Ripaille expresses his decision to live by his wits with onomatopoeia (*patac*, a Provençal coin, is made to rhyme with *chac*, a nonsense word reinforcing the sense of *chic* which evokes *chicaner*, to cheat.[3031]

Il relève ici le jeu de sonorités qui montre la maîtrise du langage de Ripaille. Dans tous les cas, les deux comparses essaient de s'encourager l'un et l'autre et de rassembler leurs forces pour ne plus être pauvres[3032]. Dès qu'ils aperçoivent la tasse de Jerosme, ils ne peuvent résister à la tentation de la lui voler, comme les deux coquins dans *Le Pâté et la Tarte*, avec les mets préparés par le pâtissier. Pourtant, Ripaille et Bravache ne veulent pas vendre cette tasse, mais désirent uniquement s'en servir pour se restaurer : « Avant que je soupe / Ie te jure que nous l'aurons / Et que tous deux dedans boirons »[3033]. Voilà comment les deux personnages deviennent des voleurs davantage par nécessité que par profit.

Les personnages peuvent également se montrer rusés en mentant ou en enjolivant la réalité. C'est notamment le cas de Gaster dans *Les Néapolitaines* qui profite des largesses de Dom Dieghos et des nombreux repas offerts. Cette situation est analogue à celle du *Miles Gloriosus* de Plaute où le valet de Pyrgopolinice, Artotrogus, dit être obligé de mentir afin que son maître l'invite à sa table et le nourrisse : « Dum tale facies quale adhuc, adsiduo

[3029] Le Trésor de la Langue Française souligne les différents sens du mot « ripaille », tous rattachés au domaine de la nourriture : cf. TLFi « ripaille ».
[3030] *Tasse*, p. 6.
[3031] D. PERRET, *Old Comedy in the French Renaissance 1576-1620*, p. 92.
[3032] *Tasse*, p. 9 : « La fièvre quarte ou la quartaine / A bien nos bourses attrapé. / Il nous faut iouer du Rapé / A riffle, raffle en cest affaire : / As-tu courage de le faire ? ».
[3033] *Ibid.*, p. 22.

edes ; / Communicabo semper te mensa mea »[3034]. Pourtant, il est parfois difficile de différencier le besoin de manger de la gourmandise. Gaster dans *Les Néapolitaines* est en effet l'héritier du parasite glouton de l'Antiquité dont la faim est insatiable[3035]. Dans la liste des personnages, il est d'ailleurs nommé « extravagant ecornifleur ». Au fil de la pièce, il l'avoue lui-même : « On m'appelle Gaster, je fais tout pour le ventre »[3036]. Dans son monologue, à l'acte II, scène 2, il démontre que toutes ses actions sont gouvernées par son estomac et qu'il n'aidera pas autrui, s'il n'obtient pas de nourriture en retour[3037]. Dans l'édition critique de la farce *Le Badin qui se loue*, André Tissier précise que les demandes insistantes du badin pour manger sont aussi de l'ordre de la gourmandise[3038]. Malgré cette ressemblance avec l'Antiquité, il semblerait que la tradition médiévale soit encore manifeste avec ce personnage, dont il est parfois difficile de discerner le besoin de manger de la simple gourmandise.

Dans notre corpus, nous pouvons également penser au maquereau Saucisson, dont le prénom est porteur de sens. Il semble en effet préférer la nourriture à l'argent, en échange de ses services. À l'acte II, scène 5, alors qu'Eustache l'invite à dîner, Saucisson lui rappelle qu'il possède un immense appétit : « Je croy que vous m'avez ouy dire souvent quand je mange un coq d'Inde ou un cochon de trente-cinq sols, qu'il m'est advis que je casse une noix »[3039]. Il jouit donc d'une réputation de grand mangeur, et ne se refuse rien car les mets sont chers et de grande qualité. Le maquereau est d'ailleurs très exigeant avec ses convives : « faites en sorte que la table soit bien couverte, qu'on ne puisse voir la nappe, et qu'il n'y ayt faute de breuvage »[3040]. Ainsi, comme nous l'avons vu, Saucisson apparaît davantage comme un amoureux des plaisirs de la table que comme un entremetteur. Ces différents personnages perpétuent donc un pan de la tradition farcesque avec la faim qui les anime, et participent d'une autre manière au comique de la pièce. Si la faim de Ripaille et Bravache dans *La Tasse* fait

[3034] PLAUTE, *Miles Gloriosus*, p. 176, v. 50-51. Traduction, p. 176, v. 50-52 : « Continue de faire ce que tu as fait jusqu'ici, et tu es sûr d'avoir constamment à manger ; je t'admettrai toujours à partager ma table ».
[3035] *Néapolitaines*, p. 55, l. 1455-1458 : « J'ay l'estomach creux comme une lanterne. Et Dieu sçait comme j'ay grignotté chez le paticier ! Mais je n'en auray que meilleur appetit ». Plus haut, il parlait de sa faim de manière hyperbolique. Cf. *Ibid.*, p. 55, l. 1451-1453 : « J'ay les dents bien longues ; il est advis à mon ventre qu'on m'a couppé les deux mains ».
[3036] *Ibid.*, p. 30, l. 482-483.
[3037] *Ibid.*, p. 35, l. 682-698 : « S'il m'eust fallu aller jusques à la maison d'Angelique, je n'eusse pas eu assez de temps pour visiter Mathuon, nostre paticier, qui en venant icy m'a faict signe que je l'allasse voir. Je croy qu'il est pourveu de quelque bonne friandise ; j'ay tousjours quinze aunes de boyaux vuides pour festoyer mes amis ».
[3038] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 26.
[3039] *Contens*, p. 126, l. 410-413. L'hyperbole était déjà utilisée plus haut dans la même veine. Cf. *ibid.*, p. 126, l. 405 : « J'iray volontiers, mais j'ay peur que je ne mette la famine chez vous ».
[3040] *Ibid.*, p. 126, l. 409-410.

avancer l'intrigue, celle de Maistre Jehan, de Saucisson ou de Gaster sert uniquement à étoffer le portrait des personnages.

3.2. De l'art de sauver les apparences : la fortune envolée du soldat fanfaron

L'une des caractéristiques propres au soldat fanfaron est sa capacité à proférer des mensonges à son sujet, enflant ainsi la réalité et brouillant la vérité sur son statut[3041]. Ce type de personnage ne cesse en effet de se vanter de ses hauts faits, mais aussi de son statut enviable. Cette caractéristique apparaît dès l'Antiquité avec le fanfaron typique, Pyrgopolinice, qui se vante de ses richesses dans un discours hyperbolique : « Non mihi auaritia umquam innatast ; / satis habes diuitiarum : / Plus mi mille est modiorum Philippi »[3042]. Défendre sa réputation est très important pour le soldat fanfaron, notamment lorsqu'il est l'un des prétendants de la pièce. Le fait de posséder de l'argent peut alors l'aider dans sa quête et il ne doit pas révéler sa véritable situation. Pourtant, la vérité éclate bien souvent et sa pauvreté, voire son endettement apparaissent rapidement. Comme le rappelle Raymond Lebègue, « les soldats fanfarons sont généralement à court d'argent »[3043]. On rencontre cette caractéristique dès le Moyen Âge dans les farces et les monologues dramatiques. Dans la farce des *Francs-Archers qui vont à Naples*, le second archer évoque ses nombreux larcins[3044]. Nous pourrions ainsi déduire qu'il ne possède pas beaucoup d'argent puisqu'il se nourrit de rapines : « Je m'en voyes parmy ces villages / Pour menger poulles et chappons, / Lievres, connilz, brebis, moutons / Et tout autelle sauvagine »[3045]. La même situation se retrouve dans *Le Franc Archier de Baignollet* où le personnage éponyme pense pouvoir obtenir un grand butin de guerre après avoir combattu un épouvantail :

> Quant la robbe seroit couppee,
> Ce ceroit ung tresgrant dommaige.
> Je vous emporteray pour gaige
> Toutesfoys, apres tout hutin.
> Au fort, ce sera mon butin,
> Que je rapporte de la guerre.[3046]

[3041] Cette idée est surtout développée dans notre partie II : cf. *supra*, p. 263-281.
[3042] PLAUTE, *Miles Gloriosus*, p. 247, v. 1063-1064. Traduction, p. 246, v. 1062-1064 : « La cupidité n'est pas dans ma nature ; j'ai bien assez de richesses : je possède plus de mille boiseaux d'or en philippes ».
[3043] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 97.
[3044] *Le Recueil de Florence*, *Les Francs-Archers qui vont à Naples*, p. 213-218.
[3045] *Ibid.*, p. 214, v. 46-49.
[3046] *Le Franc Archier de Baignollet*, p. 45, v. 357-362.

De plus, la pauvreté du soldat fanfaron du *Franc-Archier de Cherré* éclate dans son monologue : « Aussi j'en eu pour mon sallaire / Trois fois plus qu'ung autre d'acquest ; / Je fuz payé saqui saquest / Combien que n'en vouloys rien prendre »[3047]. Il explique qu'on lui a offert de nombreux biens en échange de ses prouesses guerrières, mais qu'il les a refusés. La raison est simple, puisque nous savons que ces victoires ont été inventées par le soldat fanfaron. Il lui faut donc trouver une explication plus honorable à son manque d'argent. Ainsi, les prétendues richesses du soldat fanfaron participent au portrait ridicule du personnage.

Le manque d'argent est inhérent à ce type de personnage puisqu'il constitue un grief supplémentaire contre lui. Les autres personnages le tournent en effet en ridicule puisque toutes ses vantardises ne reposent sur aucune réalité. Dès lors qu'il est question d'un soldat fanfaron, les conversations à son sujet évoquent très souvent son statut financier. La critique à l'encontre du soldat fanfaron est donc plus significative lorsqu'un autre personnage sur scène démontre qu'il est un affabulateur. Dans *Le Gentilhomme et son Page*[3048], il est question d'un soldat fanfaron et de son serviteur. Ce dernier désirerait changer de maître car le sien vit retiré et semble désargenté[3049]. Le serviteur ne supporte plus les vantardises du Gentilhomme au sujet de ses hauts faits passés et de sa fortune[3050]. Face au public, le Page décide en effet de démontrer que toutes les paroles de son maître sont mensongères, surtout en ce qui concerne sa fortune[3051]. Selon lui, le Gentilhomme est bel et bien pauvre et endetté :

> Le deable emport qui vous vit jamais
> Que des gros
> Qui courent parmy ses maraus !
> Vous n'avés jumens ne chevaus,
> Ny habis qui ne soyent en gage ;
> Vostre chemyse est de louage :
> Et sy vous fault ung serviteur ![3052]

À la fin, nous assistons à une situation inédite puisque le Page émet le souhait de quitter son maître. Ainsi, le soldat fanfaron est non seulement appauvri, mais aussi délaissé.

Dans les comédies humanistes, plusieurs soldats fanfarons perpétuent cette tradition. Il s'agit de Rodomont dans *Les Contens*, du Capitaine dans *La Reconnue* et de Taillebras dans *Le Brave*, héritier direct de la comédie antique. Dans ces trois comédies, nous étudierons comment

---

[3047] *Le Franc-Archier de Cherré*, p. 49, v. 53-56.
[3048] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 10, *Le Gentilhomme et son Page*, p. 199-223.
[3049] *Ibid.*, p. 203-204, v. 45-48 : « Jamais (vous) n'y perdites grans sommes / En un jour de vostre vivant ; / Car jamais (je) ne vous vis vailant / Troys soublz, que vous n'en dusiés sis ».
[3050] *Ibid.*, p. 207, v. 84-88 : « Tu sçays bien que tu es à mesmes / De tout mon bien, d'or et d'argent. / Tu congnoys tout entièrement, / Maistre et seigneur de mes tresors. / Et tu m'entens bien en deulx mos ».
[3051] *Ibid.*, p. 201, v. 14-17 : « Vous avés beau mentir. Que per-ge ? / Car je cuyde, pour abreger, / Que vous estes hors de danger/ De rien perdre à l'argent du roy ».
[3052] *Ibid.*, p. 207, v. 89-95.

le soldat fanfaron essaie de cacher sa pauvreté et lutte contre les conséquences de sa situation. Cependant, nous ne traiterons pas le personnage de Dom Dieghos des *Néapolitaines* dans cette section puisqu'il constitue une exception. En effet, il possède de nombreuses richesses, au contraire de ses prédécesseurs[3053]. Ce changement permet davantage ici de montrer comment le soldat fanfaron est dupé par les autres personnages, c'est-à-dire comment ils parviennent à lui soutirer des biens en profitant de sa naïveté.

Dans *Les Contens*, à l'acte I, scène 4, face aux moqueries de Basile, Rodomont se sent obligé de se vanter à propos de sa fortune. Ce besoin d'affirmer sa situation financière est également visible dans *Le Brave*. En effet, le capitaine Taillebras met lui aussi en avant l'argent et les objets précieux qu'il possède[3054]. Il est ainsi important pour un soldat fanfaron d'affirmer sa richesse afin d'asseoir son autorité. Le soldat fanfaron désire en effet se montrer supérieur aux autres et il se doit de mentir sur sa réelle situation financière. Cependant, il lui est difficile de faire face aux critiques et à la méfiance des autres. Dans *Les Contens*, la question de savoir si Rodomont est aisé ou non est au cœur des conversations des autres personnages. Antoine assure en effet que Rodomont vit sur un héritage passé et révolu :

> Mais se pourroit-il bien faire que Madame Louyse fust si despourveue d'entendement que de bailler sa fille à ce capitaine qui luy fait l'amour à descouvert, lequel pour tous bien n'a que quelque vieil harnois tout descloué et quelque meschante haridelle, qu'encores possible il doit ?[3055]

Il se donne ainsi une réputation d'homme riche, mais cette image n'est qu'un mirage. Madeleine Lazard relève d'ailleurs la parenté entre Rodomont et le Capitan italien, fondée sur sa pauvreté[3056]. Ainsi, Rodomont perpétue les caractéristiques traditionnelles du soldat fanfaron. Seule Louyse est d'ailleurs assurée de sa richesse : « Si ay-je esté advertie de bonne part qu'il jouist pour le moins de quatre mille livres de rente »[3057]. Voilà pourquoi elle le prend pour un parti intéressant, comme Eustache, lui aussi fortuné.

Basile n'est pas de cet avis et trouve même que Louyse perdrait au change par rapport à lui. Il défend en effet l'idée que son concurrent est ruiné et ne peut donc être considéré comme

---

[3053] Dom Dieghos se vante d'être généreux avec les soldats en prétendant qu'il leur a offert tout le butin. Cf. *Néapolitaines*, p. 27, l. 375-377 : « Et quoy donc ! Et s'y ay gaigné de tous butins, desquels ne me suis voulu enrichir, ains les ay departis aux soldats ». À l'acte II, scène 3, la servante Bêta nous apprend que le soldat fanfaron est issu d'une riche famille. Cf. *ibid.*, p. 38, l. 803-805 : « Cest Espagnol avec lequel est l'homme à qui j'ay parlé est d'une grande maison et a de riches parens ».

[3054] Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 176, v. 2844-2847 : « Et, Dieu mercy, suis assez riche : / J'ay plein un coffre de ducats / Et, dont je ne me vante pas, / J'ay d'or monnoyé cent boisseaux ». Cf. PLAUTE, *Miles Gloriosus*, p. 246, v. 1047 : « Qua ab illarum ? Nam ita me occursant multae ; meminisse haud possum ».

[3055] *Contens*, p. 86, l. 238-242.

[3056] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 237 : « Rodomont, bien qu'on ignore si Turnèbe s'est inspiré d'un modèle déterminé, évoque de même le Capitan italien, par sa pauvreté et sa prodigalité ».

[3057] *Contens*, p. 207, l. 302-303.

un bon parti : « Elle pourroit bien dire que son douaire seroit assigné sur un gibet, car je pense que ce beau traine-gaine n'a point de plus certain heritage »[3058]. Ici, Basile a raison au sujet de la situation financière de Rodomont car nous en avons la confirmation grâce à Thomas. Le marchand rappelle en effet que le soldat fanfaron est en procès et qu'il doit de l'argent[3059]. Rodomont n'est pas honnête avec les autres personnages puisqu'il ne paie pas ses dettes. Charles Mazouer pense d'ailleurs qu'il est un modèle pour un autre type de soldat fanfaron incarné par le Matamore de *L'Illusion comique* de Corneille[3060].

D'autre part, comme dans les farces, le serviteur se plaint de la pauvreté de son maître. Nivelet pense en effet que la situation de Rodomont entraînera des répercussions sur lui. Lors de sa première apparition sur scène, il présente sa situation inconfortable, évoquant par la même occasion celle de son maître :

> Encores ne suis-je pas asseuré que mon maistre m'en redonne bientost de neufs. Au contraire, j'ay peur qu'il en veuille faire comme de son habit de velours, lequel il porte autant meschant que bon. Cela me tourmenteroit peu si c'estoit en autre temps qu'en hyver et en autre lieu qu'à Paris, là où ces vieux escarpins tous descousus qu'il me donne, après les avoir portez un an ou deux, ne me peuvent gueres bien remparer la plante des pieds contre le froid et les boues.[3061]

Ainsi, ces plaintes révèlent la pauvreté de Rodomont qui n'est pas en mesure de donner un vêtement neuf à son serviteur. L'adage présent dans l'œuvre « Tel maistre, tel valet » prend ici tout son sens puisque l'état de Nivelet indique celui de son maître. Le valet du soldat fanfaron est d'ailleurs le seul à être capable d'expliquer la situation financière déplorable de Rodomont : il joue[3062].

Un autre défaut fait alors son apparition : la dépendance aux jeux d'argent. Le seul personnage qui avait pressenti ce défaut était Alfonse, le frère de Louyse. En effet, celui-ci avait mis en garde sa sœur sur le caractère dépensier de Rodomont. Selon lui, le soldat fanfaron était capable de dilapider toute leur fortune pour ses propres plaisirs : « A la verité, je craindrois qu'il se fist brave des biens de ma niepce, et qu'il employast l'argent de son mariage à se monter »[3063]. La ressemblance avec le Centurio de *La Celestina* de Fernando de Rojas est ici frappante. Il faut en effet rappeler que ce soldat fanfaron est accusé également de dépenser toute sa fortune au jeu, quitte à miser son propre cheval : « ¿ Por qué jugaste tú el cavallo, tahúr,

---

[3058] *Ibid.*, p. 87, l. 249-251.
[3059] *Ibid.*, p. 137, l. 8-11 : « Mais depuis un an en çà que je le fis adjourner en recognoissance de cedule, et qu'il fut dit par sentence du Prevost de Paris que les quatre moys passez il seroit contraint par corps ».
[3060] Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, p. 370 : « Le vantard Rodomont, berné en amour, devient un voleur, un peu escroc, toujours désargenté ». Cf. Pierre CORNEILLE, *L'Illusion comique*, éd. G. FORESTIER, Paris, Le Livre de Poche, 2008 (*Théâtre de poche*).
[3061] *Contens*, p. 79, l. 115-122.
[3062] *Ibid.*, p. 94-95, l. 375-377 : « Si n'a-il jamais assemblé cent escus en une bourse qu'il ne les ayt aussitost despendus aux dez, aux bordeaux et aux cabarets ».
[3063] *Ibid.*, p. 206, l. 300-301.

vellaco ? »[3064]. Pourtant, il ne possède aucun bien et n'est pas prêt d'en posséder : « No me pidas que ande camino ni que te dé dinero, que bien sabes que no dura conmigo, que tres saltos daré sin que me cayga blanca »[3065]. Néanmoins, contrairement à Rodomont, Centurio avoue sa situation financière dans le but d'attirer la pitié des autres personnages et d'obtenir de l'argent.

Il est enfin intéressant de comparer *La Celestina* et *Les Contens* avec *La Reconnue* de Rémy Belleau. À l'acte IV, scène 1 de cette comédie, le Capitaine fait son entrée sur scène et ne cesse d'assurer que la guerre est source de richesses : « Il ne faut qu'une guerre encor / En France, pour se faire d'or »[3066]. Selon lui, les soldats gagnent de l'argent grâce à leur métier, mais ils sont pauvres car ils le dépensent aussitôt. Le Capitaine de *La Reconnue* ne cesse en effet de penser à l'argent gagné au combat[3067], pour le dépenser au plus vite à la taverne[3068]. L'argent devient ainsi une problématique importante pour tout soldat fanfaron. Dans *Les Contens*, la majorité des personnages connaissaient la situation financière déplorable de Rodomont, et ce dernier va devoir redoubler d'efforts, s'il veut conserver une réputation de prétendant intéressant. Ainsi, la problématique de l'argent est une caractéristique propre à tout soldat fanfaron puisque cette thématique permet d'établir des liens entre les pièces au fil des siècles.

[3064] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 532. Traduction, p. 289 : « Tu n'avais qu'à ne pas jouer ton cheval, bandit, larron ! ».
[3065] *Ibid.*, p. 565. Traduction, p. 314-315 : « Mais ne me demande pas d'aller sur les chemins, et encore moins de te donner de l'argent, tu sais que je suis un panier percé et que je pourrais faire trois culbutes sans qu'il tombe un sou de ma poche ».
[3066] *Reconnue*, p. 125, v. 1812-1813.
[3067] *Ibid.*, p. 128, v. 1862 ; p. 129, v. 1880 : « Combien monte nostre butin ? » ; « Deux mille escus furent mon gain ».
[3068] *Ibid.*, p. 128, v. 1869 : « Ouy, pour aller à la taverne ».

B. De la remise en question des valeurs

1. La mise en accusation des corps de métier

1.1. La perte du sacré

Tout le personnel religieux est l'une des premières cibles de la critique. En effet, comme nous l'avons vu, les actions reliées au maniement de l'argent sont vues comme profanes puisqu'elles vont à l'encontre des valeurs chrétiennes. Dans *La bourse et la vie*, après avoir démontré que l'usure était l'un des grands problèmes du XIII[e] siècle, Jacques Le Goff évoque l'une de ses conséquences : « La flambée et la diffusion de l'économie monétaire menacent les vieilles valeurs chrétiennes »[3069]. Il est tout à fait logique que les métiers liés à la religion soient attaqués dans la littérature en raison de la cupidité de tous. Même si exercer une fonction religieuse implique de renoncer à la possession de biens matériels, la critique va se fonder sur le manquement à cette règle[3070].

Dans les textes du Moyen Âge, un leitmotiv revient dès qu'il est question d'une personne religieuse : l'accumulation de richesses et la recherche du gain. Comme le souligne Philippe Ménard, ce fait apparaît notamment dans les fabliaux : « D'une manière générale pour nos auteurs le prêtre est un personnage qui vit dans l'aisance, voire l'opulence »[3071]. Dans le fabliau *Le Vescie a prestre*, il est en effet question d'un prêtre très riche qui est sur le point de mourir[3072]. Ses biens sont si nombreux que deux prêcheurs vont essayer de convaincre le prêtre d'en léguer une partie pour leur couvent. Philippe Ménard démontre comment les biens du religieux sont soulignés : « Les legs faits par le prêtre du conte de la *Vescie a prestre*, à son heure dernière, montrent qu'il est pourvu de biens de toutes sortes, troupeaux, mobilier, etc. »[3073]. Le même thème se retrouve dans un autre fabliau, *Le bouchier d'Abeville*, où un des personnages est également un prêtre riche[3074]. Le personnage principal se demande en effet à qui peuvent appartenir toutes les richesses qu'il observe durant son voyage. Un habitant lui fournit une réponse :

> Ce dit mon barin sire Mile
> De vin n'a point en ceste vile,

[3069] J. LE GOFF, *La bourse et la vie*, p. 10.
[3070] A. J. GOUREVITCH, « Le marchand », p. 272 : « Le royaume des cieux était promis à ceux qui avaient renoncé aux biens terrestres, et la cupidité, source de richesses, représentait l'un des péchés mortels les plus graves. Les prédicateurs ne cessaient de brandir la foudre sur la tête des cupides et des riches ».
[3071] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 124.
[3072] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 10, *Le Vescie a prestre*, p. 295-303.
[3073] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 74.
[3074] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 3, *Le bouchier d'Abeville*, p. 322-335.

Fors nos prestre sire Gautier :
A deus tonneaus en son chantier,
Qu'il amena de Nojentel.
Tor jors a il vin en tonel :
Alez avec li ostel prendre ![3075]

Plus loin dans le texte, il est dit qu'un troupeau de moutons lui appartient aussi. Le boucher est impressionné par toutes ses richesses. Ces deux fabliaux brossent donc le portrait de religieux très riches et la critique de leur cupidité est implicite.

Dans *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, cette critique est plus vive, notamment dans *L'enfouisseur et son compère*[3076]. Cette nouvelle met en avant un curé qui est très riche : « [il y] avoit ung curé lequel estoit fort riche et des biens de ce monde il avoit tant et plus, et avoit plusieurs revenus par les villages, tant d'un costé que d'aultre »[3077]. Ce religieux est très prudent puisque, la nuit, il cache son argent dans un pot de cuivre au fond de son jardin[3078]. Son voisin, un cordonnier, déniche le magot et profite de la nuit pour le voler. Après avoir découvert le larcin, le curé apprend de son neveu l'identité du voleur. Il décide alors d'aller voir son voisin et lui demande de lui fabriquer une paire de souliers pour voyager. Il veut le payer en retour et lui montre une bourse pleine d'argent. Il lui explique en outre qu'il recevra d'autres biens. Le cordonnier décide donc de remettre l'argent volé à sa place car il craint que si le curé le découvre – même si c'est déjà le cas – celui-ci ne mette plus d'argent dans sa cachette, d'autant plus s'il doit en recevoir davantage. Ainsi, comme l'indique le narrateur, « par avarice »[3079], le cordonnier s'exécute et tombe dans le piège tendu par le curé. Celui-ci parvient en effet à récupérer l'argent volé, qu'il cache ailleurs. Le lendemain, lorsque le cordonnier découvre que la cachette du jardin est vide, il comprend sa méprise. Il demande pourtant une aide financière au curé. Celui-ci refuse de l'aider car il prétend avoir mis tout son argent dans une « mestairiee »[3080]. Le cordonnier a donc tout perdu. L'auteur invite le lecteur à réfléchir sur la morale de ce texte : « Et par ainsi vous povés veoir et congnoistre que avarice es[t] cause de beaucop de maux »[3081]. L'argent qu'il avait volé n'a pas suffi au cordonnier lorsqu'il a appris qu'il pouvait en obtenir davantage. Néanmoins, il a été puni pour son avarice puisqu'il ne possède rien à la fin.

[3075] *Ibid.*, p. 323, v. 47-53.
[3076] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *L'enfouisseur et son compère*, XIX, p. 69-73.
[3077] *Ibid.*, p. 69, l. 3-6. À la ligne 13, nous apprenons également qu'il reçoit des « rante[s] ».
[3078] *Ibid.*, p. 69-70.
[3079] *Ibid.*, p. 72, l. 96.
[3080] *Ibid.*, p. 73, l. 120.
[3081] *Ibid.*, p. 73, l. 123-125.

Rappelons également que l'un des défauts les plus assignés aux religieux est leur quête du plaisir[3082]. Dans ce cas, une de leurs armes pour persuader une jeune femme est de lui promettre des richesses en retour. Dans les fabliaux, Philippe Ménard relève cette caractéristique propre à ce type de personnage : « Dans un nombre considérable de textes le prêtre ou le moine est prêt à verser des sommes fort élevées pour obtenir les faveurs de la femme qu'il désire »[3083]. Dans *Estormi*[3084], il est par exemple question de quatre-vingts livres. Ces sommes d'argent prouvent non seulement la richesse de l'homme d'Église, mais aussi ce qu'il est prêt à donner à une femme pour que celle-ci devienne son amante. La littérature narrative se plaît alors à démontrer les efforts monétaires que le prêtre est prêt à fournir. En effet, dans *Le prêtre crucifié*[3085], le personnage principal est le curé de la ville et il est amoureux d'une femme mariée. Il tente de s'attirer ses faveurs en la courtisant et en lui promettant de nombreuses richesses :

> Ceste femme cy dudit painctre, qui estoit bonne et honneste, et à qui les parolle[s] du curé luy faschoint, le va dire à son mary, comme le curé la persuadoit incessamment, quant il la trouvoit, et luy promettoit or et argent, bagues, joyaux et tant que c'estoit belle chose, car il avoit grant revenu.[3086]

Le lecteur peut ici se demander d'où proviennent toutes ces richesses, alors même que la possession de biens personnels est peu conforme à la mission spirituelle. En effet, dans les différentes œuvres, les promesses des religieux ne sont pas feintes puisqu'ils démontrent à chaque fois qu'ils sont capables d'offrir les richesses promises. L'un des griefs à leur encontre dénonce donc la corruption qui est au cœur de ces manœuvres financières.

Les détracteurs de l'Église orientent bien souvent leur critique sur les actes de corruption. La critique la plus virulente contre le personnel religieux se retrouve dans les sotties. En effet, Jean-Claude Aubailly rappelle la nature des chefs d'accusation contre l'instance religieuse : « Aussi, les ecclésiastiques vont-ils être en butte à d'innombrables reproches dont le plus grave est de ne plus remplir leur mission spirituelle »[3087]. La perte du sacré est alors vue comme un fait important qui a de graves répercussions sur l'ensemble de la société. Les personnages de la sottie émettent en effet une réflexion intéressante : comment le reste de la société peut-il bien se comporter si les personnes censées indiquer la voie sont corrompues ? La question posée dans la sottie *Moral de Tout le monde* est ici intéressante : « Tout le Monde,

---

[3082] Voir plus particulièrement l'étude consacrée à ce personnage dans notre partie I : cf. *supra*, p. 78-100.
[3083] Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, p. 74.
[3084] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Estormi*, p. 13, v. 27.
[3085] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Le prêtre crucifié*, XXXIV, p. 96-103.
[3086] *Ibid.*, p. 98, l. 67-72.
[3087] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 421-422. Cette idée est reformulée plus loin dans l'ouvrage. Cf. *ibid.*, p. 425 : « Ce que l'on reproche, c'est la déviation du pouvoir spirituel à des fins temporelles et, par la suite, le non respect par les ecclésiastiques de leur mission sur cette terre ».

or je vous demande : / Vous dictes que aymés Marchandise, / Et vous portés l'habit d'Eglise, / Peuvent ses estats ensemble estre ? »[3088]. Comme le souligne Jean-Claude Aubailly, c'est là que la notion de folie propre à la sottie prend tout son sens :

> Ainsi se justifie la réflexion désabusée des galants du Moral de Tout-le-Monde qui déclarent « Qu'aujourd'uy Toult le Monde est fol », et leur désarroi devant un monde en proie à la folie, sombrant dans la débauche et la luxure, un monde livré au chaos, un monde dont la véritable maladie est d'avoir perdu tout idéal autre que celui d'obtenir les faveurs de ce dieu nouveau qui lui permettra de persévérer dans la recherche du plaisir : l'argent.[3089]

De nombreuses sotties dénoncent la corruption de l'Église de manière explicite comme la *Sottie nouvelle de l'Astrologue* qui est une satire politique assez violente, datant du début du règne de Louis XII[3090]. Elle est notamment portée contre les ambitieux qui sont prêts à tout pour devenir cardinaux :

> Aulx veaulx, aulx veaulx !
> Chassés moy ung tas de prebstrailles
> Qui s'entremettent des assaulx
> Pour avoir lez rougez chapeaux,
> Ainsi que aultrefoys declara.[3091]

Le personnage de Chascun se plaint notamment des impôts qu'il a dû payer pour « le chapeau d'ung moyne »[3092]. La critique est ici double puisque le personnel religieux est visé, mais les personnages dénoncent également le fait que c'est toujours le peuple qui paie et qui souffre de sa pauvreté[3093], ce qui renforce les inégalités devant l'argent[3094]. Nous retrouvons la même critique virulente dans la *Sottie du Monde* :

> Et te troubles tu pour cela,
> Monde ? Tu ne te troubles pas
> De voyr ces larrons attrapars
> Vendre et achepter bénéfices,
> Les enfants ez bras des nourrices
> Estre abbez, evesques, prieurs,
> Chevaucher tresbien les deux sœurs,
> Tuer les gens pour leur plaisir,
> Jouer le leur, l'autruy saisir,
> Donner aux flatteurs audience,
> Faire la guerre a tout outrance,
> Pour un rien, entre les chrestiens ?[3095]

[3088] *Recueil général des sotties*, t. 3, *Moral de Tout le Monde*, p. 35, v. 101-109.
[3089] *Ibid.*, p. 419.
[3090] *Recueil général des sotties*, t. 1, *Sottie nouvelle de l'Astrologue a cinq personnages*, p. 201-231.
[3091] *Ibid.*, p. 208, v. 121-125.
[3092] *Ibid.*, p. 210, v. 162.
[3093] *Ibid.*, p. 209, v. 129-130 : « Ainsy *minor bursa* sera / De toutes pars mal demenee ».
[3094] Dans cette sottie, la satire prend pour cible Guillaume Briçonnet, surintendant des finances, qui, veuf, est devenu évêque de Saint-Malo et de Nîmes, puis archevêque de Reims. Il devient cardinal en 1495. Cf. *ibid.*, p. 217, v. 285-287 : « Pour avoir une rouge chappe / A ung tresorier de finance / Y faloit aller voir le pape ! ».
[3095] *Recueil général des sotties*, t. 2, *Sottie du Monde*, p. 343, v. 245-256.

Enfin, le titre de la *Sottie des sots ecclésiastiques qui jouent leurs bénéfices* est assez explicite pour montrer comment les charges sacrées perdent de leur sérieux puisqu'elles sont jouées à « la quille »[3096].

La corruption de l'Église apparaît également dans les farces. Au sujet des différents trafics pratiqués au sein de l'Église, Eneas Balmas souligne que l'attitude des farceurs à l'égard de ce vieux scandale oscille entre amertume désabusée et cynisme[3097]. Nous pouvons retrouver cette satire notamment dans la *Farce nouvelle d'ung mary jaloux qui veult esprouver sa femme*[3098]. Cette farce s'ouvre en effet sur un dialogue entre Colinet, habillé en « badin »[3099], et sa tante. Le jeune homme semble avoir des projets d'avenir ambitieux : « On me puist damner ou mauldire, / Si je n'estois pape de Rome ! »[3100]. Les deux personnages réfléchissent alors à tous les honneurs et toutes les richesses que Colinet pourrait obtenir s'il exerçait une fonction religieuse[3101]. Néanmoins, sa tante lui rappelle qu'il n'est pas aisé d'obtenir cette charge ecclésiastique sans faire quelques efforts. Ici, elle ne parle pas de compétences ou de savoirs, mais de soutiens financiers : « Plus mittre ne croce on ne baille / A nully, sans couster grant somme. / Aultre estat vous fault prendre en somme ; / Cestuy là ne vous est (point) propice »[3102]. Pour exercer la fonction de religieux, il faut donc avoir de l'argent, ce qui peut en décourager plus d'un. Colinet pensait en effet s'enrichir grâce à cette fonction, mais il faut posséder de l'argent pour pouvoir s'engager dans cette voie.

Argent et religion se trouvent associés dans une pièce de notre corpus, même si la critique est moins vive que dans les sotties. Dans *Les Escoliers* de Perrin, les personnages désignés par le titre de la pièce sont Sobrin et Corbon. Tous les deux désirent avoir la vie de l'autre : le premier est issu d'une famille aisée et il est voué à une carrière ecclésiastique, alors

[3096] *Le Recueil Trepperel*, t. 1, *Sottie des sots ecclésiastiques qui jouent leurs bénéfices*, p. 356, v. 234.
[3097] Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. H. BALMAS, p. 115.
[3098] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Farce nouvelles d'ung mary jaloux qui veult esprouver sa femme*, p. 91-126.
[3099] *Ibid.*, p. 91.
[3100] *Ibid.*, p. 93, v. 13-14.
[3101] *Ibid.*, p. 93-98. Bronislaw Geremek apporte des éclairages d'un point de vue historique. La vision que les personnages de la farce ont sur la carrière ecclésiastique ne correspond pas forcément à la réalité. Cf. B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, p. 165 : « Dans la société de la fin du Moyen Âge la mobilité sociale est faible et les chances de promotion très réduites. La barrière des privilèges s'ajoute aux divisions matérielles, et aux diverses situations de production. Dans ces conditions, l'une des rares voies de promotion possible est celle de l'Église, c'est par l'école qu'on y accède et les universités médiévales sont un important foyer de promotion. Mais l'espoir de cette promotion ne se réalise pas toujours : il faut attendre longtemps le bénéfice rêvé, les tentations de la vie urbaine prennent alors le pas sur l'attente des mérites et des honneurs ».
[3102] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 9, *Farce nouvelles d'ung mary jaloux qui veult esprouver sa femme*, p. 99, v. 66-69.

que le second provient d'une famille modeste[3103], et se plaint de posséder peu d'argent[3104]. Il s'intéresse d'ailleurs de près aux études théologiques[3105]. Il est aimé d'une jeune femme, Grassette, alors qu'il semble être plus enclin à la vie religieuse qu'à celle d'un futur homme marié. Le problème est que Sobrin aime profondément Grassette[3106] et que celle-ci le repousse puisqu'elle aime Corbon. Les deux jeunes hommes vont donc conclure un marché : Sobrin veut bien vendre son prieuré à Corbon afin que ce dernier puisse accéder aux ordres. En retour, son rival l'aidera à conquérir le cœur de Grassette en le laissant usurper son identité. Le jeune homme se préoccupe peu de ce qu'il adviendra de son ancienne amante puisqu'il est satisfait d'être enfin gagnant : « Avoir ne faut la main pesante, / Quand l'occasion se presante, / A l'empoigner par les cheveux / Et la bien serrer si tu peux »[3107]. Dans son monologue, Corbon se révèle calculateur et opportuniste[3108]. Il explique pourtant que, étant fils de fripier, il aurait gagné « quatre sols de revenu » même s'il avait travaillé et étudié durement[3109]. Désormais, après avoir obtenu le prieuré, il va pouvoir vivre plus commodément, même si c'est au détriment de l'honneur de Grassette. Finalement, Corbon délivre une image sombre de la société, mais qui semble également réaliste puisque cette vision était largement critiquée dans les sotties médiévales.

De son côté, Sobrin est convaincu que tout peut s'acheter, même l'amour, et que tout peut se vendre, même une carrière ecclésiastique[3110]. Dans cette comédie, la critique est plus implicite puisqu'il semblerait que les deux personnages parviennent à trouver un arrangement qui leur convienne et qui rétablisse la situation voulue au départ. Pourtant, à l'acte IV, scène 2, ce marché de propriétés religieuses fait l'objet d'une critique de la part du valet de Sobrin, Finet.

[3103] *Escoliers*, p. 173 : « Elle ayme un coquin d'escolier / Fils de Josseaume le frippier, / Qui n'a pas le moyen, j'en jure, / De luy donner une ceincture ».
[3104] *Ibid.*, p. 178 : « Je n'ay pas grand or ny chevance ».
[3105] *Ibid.*, p. 175 : « Le plaisir qui naist de l'amour / Faict vers nous trop peu de sejour / Pour me mettre en sa servitude ; / J'aime bien mieux suivre l'estude ».
[3106] Lorsque la chambrière Babille essaie de convaincre sa maîtresse, elle explique que Sobrin est prêt à tout abandonner pour elle, même sa fonction religieuse. Cf. *ibid.*, p. 176 : « Il quittera son benefice. / Il n'est ny prestre ny cloistrier ; / C'est un jeune homme à marier / Qui vous ayme d'amour si ferme, / Que sa pauvre vie est à terme, / Si vous n'avez de luy pitié ».
[3107] *Ibid.*, p. 183.
[3108] À l'acte IV, scène 1, Corbon ne voulait pas accepter la proposition de Sobrin puisque, si celui-ci usurpait son identité, c'est Corbon qui aurait été déshonoré et non lui. L'idée de l'honneur semble donc importante pour lui. Cf. *ibid.*, p. 180 : « Voyre après Corbon restera / Honteux comme une lourde beste, / Payé de cent hochets de teste ». Pourtant, ses doutes sont rapidement dissipés lorsqu'il comprend qu'il obtiendra le « benefice » de Sobrin en retour. Ainsi, la notion d'honneur disparaît aisément dès lors qu'il est question d'argent. Cf. *ibid.*, p. 183 : « Je confesse que la conqueste / En est quelque peu mal-honneste ; / Mais le gain plaist tant aux humains, / Que quand il vient entre leurs mains, / Son odeur est plus estimée / Que n'est la bonne renommée ».
[3109] *Ibid.*, p. 183.
[3110] *Ibid.*, p. 180 : « A fin de mieux vous contenter, / Faictes-moy quelque autre demande ; / Car j'ay l'affection si grande, / Que de refus vous n'aurez point ».

Celui-ci considère en effet ce choix comme un acte « profane » et pense que son maître a eu tort :

> Ha, malheureuses entreprises,
> Puisque l'on profane en ce poinct
> Ce qui nous doibt estre si sainct,
> Perissent d'une mort estrange,
> Ceux qui complottent tel eschange ![3111]

Ses paroles sont réprobatrices et louent implicitement le sacré. Cependant, dans le reste de la pièce, il ne sera plus question de juger ce marché puisqu'on se focalisera davantage sur le stratagème mis en place par le jeune amoureux pour parvenir à ses fins[3112]. Même si la pièce relève ici du satirique, elle conserve tout de même son essence comique. Dans tous les cas, François Perrin, chanoine lui-même[3113], démontre qu'un prieuré ne s'acquiert pas forcément par des études théologiques réussies ou pour récompenser la vertu d'un homme méritant. Ces différents exemples montrent donc que les fonctions religieuses et les biens matériels peuvent s'acquérir par l'argent.

L'Eugène de Jodelle perpétue également la tradition médiévale en faisant la critique de l'Église. Deux personnages y exercent une fonction religieuse : le personnage éponyme, l'abbé Eugène, et son sous-fifre, le chapelain Messire Jean. Les deux portraits sont assez sombres puisqu'ils résument les nombreux défauts assignés au personnel religieux. L'abbé Eugène et Messire Jean sont donc les héritiers directs des personnages farcesques. Même si la critique à leur encontre se concentre sur plusieurs travers, il s'agit ici de se focaliser sur la cupidité, et notamment la luxure[3114]. Dès la scène d'exposition, on perçoit l'avidité de l'abbé. Celui-ci se vante en effet des nombreux biens qu'il possède grâce à ses fonctions d'homme d'Église :

> Tousjours Monsieur moy je seray,
> Et tous les ennuis chasseray
> Car serois-je point malheureux
> D'estre à mon souhait plantureux,
> Et me tourmenter en mon bien ?
> Je ne voûray jamais à rien,
> Sinon au plaisir, mon estude.[3115]

Il est aisé de reconnaître ici la motivation pour exercer des fonctions religieuses que l'on retrouve dans le *Dit de chascun* :

[3111] *Ibid.*, p. 181.
[3112] Nous renvoyons ici à notre partie III : cf. *supra*, p. 493-495.
[3113] Cf. É. CHASLES, *La comédie en France au seizième siècle*, p. 184 : « François Perrin était chanoine et syndic de la cathédrale d'Autun. Homme d'étude, il s'occupait tour à tour de composer des ouvrages d'érudition historique sur les antiquités de son pays et d'écrire des tragédies sacrées. Il vivait parmi des hommes qui aimaient les lettres et qui encourageaient ses travaux, entre autres le président Jeannin ».
[3114] Les autres défauts assignés à ces deux personnages sont analysés dans les parties « La recherche du plaisir » et « Les mécanismes de la ruse » : cf. *supra*, p. 78-100 ; p. 417-426.
[3115] *Eugène*, p. 37, v. 121-127.

Chascun voudroit estre chanoyne,
Arcevesque, prelat ou moyne,
Abbé, prestre ou secretaire,
Doyen, curé ou chappelain ;
Chascun vouldroit estre augustin,
Cordelier, carme ou jaccopin,
Car chascun dit à son propos
Que tels gens vivent à repos,
Et qu'ils ont argent pour chanter.[3116]

La vie que l'abbé Eugène mène est en effet enviée par les autres personnages puisqu'elle est de l'ordre de l'opulence. Tous les avantages d'occuper des fonctions religieuses sont énumérés dans une longue tirade. L'abbé Eugène démontre en effet que, même si la fonction d'abbé lui demande peu d'investissement personnel, il possède tout de même de nombreux biens : « Esclavant en tout mon souci : / Sans travail les biens à foison / Sont apportez en ma maison »[3117]. Malgré ses richesses, il reste égoïste et ne compte pas les partager avec autrui[3118]. Enfin, il loue les bénéfices qu'il peut obtenir grâce à sa fonction religieuse puisque, selon lui, c'est l'une des fonctions les plus protégées dans la société[3119] et elle lui offre une grande liberté[3120]. Même si l'abbé Eugène se félicite de tous ces privilèges, ce sont ceux-là mêmes qui sont vivement critiqués dans la littérature satirique médiévale[3121]. Ainsi, Jodelle reprend les chefs d'accusations portés à l'encontre des religieux, mais en conservant une tonalité comique. La critique est en effet plus implicite dans la comédie humaniste puisque le personnage éponyme s'enthousiasme sans remettre en question ses propos. L'abbé Eugène semble ne pas remarquer que tous ces excès vont à l'encontre des principes sacrés défendus par l'Église.

Messire Jean, chapelain d'Eugène, partage avec ce dernier bien des points communs. Il mène lui aussi une vie plus licencieuse que sacrée. Il ne cesse en effet de dire combien le manger, le boire et les femmes sont importants pour lui[3122]. Le chapelain ne s'offusque donc pas du discours de l'abbé Eugène puisqu'il partage son point de vue : en tant qu'hommes

[3116] *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles*, t. 1, *Le Dit de Chascun*, p. 225.
[3117] *Eugène*, p. 38, v. 136-138.
[3118] *Ibid.*, p. 38, v. 141-147 : « Et qui ainsi donnez me sont / Qu'à mes héritiers ne revont, / Ains pour rendre ma seule vie / En ses delices assouvie, / Ce que nous pratiquons assez, / Tant qu'il semble que ramassez / Tous les plaisirs se soyent pour moy ».
[3119] *Ibid.*, p. 38, v. 159-161 : « Mais la gorge des gens d'Église / N'est point à autre joug submise, / Sinon qu'à mignarder soymesmes ».
[3120] *Ibid.*, p. 39, v. 164-174 : « Estre bien nourris et vestus, / Estre curez, prieurs, chanoines, / Abbez, sans avoir tant de moynes / Comme on a de chiens et d'oiseaux, / Avoir les bois, avoir les eaux / De fleuves ou bien de fontaines, / Avoir les prez, avoir les plaines, / Ne recognoistre aucuns seigneurs, / Fussent ils de tout gouverneurs : / Bref, rendre tous homme jaloux / Des plaisirs nourriciers de nous ».
[3121] Cf. notamment, *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles*, t. 6, *La grand et vraye Pronostication générale pour tous climatz et nations*, p. 31-32.
[3122] *Eugène*, p. 41-42.

d'Église, ils doivent profiter des richesses offertes[3123]. Par ailleurs, à l'acte I, scène 2, Messire Jean est seul sur scène et dévoile ses véritables intentions. Même si à la scène précédente, il se présentait comme le fidèle serviteur de l'abbé, nous apprenons qu'il est hypocrite puisqu'il agit par intérêt :

> Ainsi je fais un ameçon
> Pour attraper quelque poisson
> En la grand'mer des benefices,
> Sont mes estats, sont mes offices,
> Et qui n'en sçait bien sa pratique,
> Voise ailleurs ouvrir sa boutique.[3124]

Il apparaît alors comme un personnage fourbe en expliquant qu'il est obligé d'agir ainsi s'il veut gagner de l'argent. Comme Sobrin dans *Les Escoliers*, l'abbé Eugène pense que tout peut s'obtenir grâce à l'argent. Dès la scène d'exposition, il compte en effet donner des avantages à Messire Jean en échange de ses bons services : « Pour le loyer de ton office / Je te voüe un bon benefice »[3125]. Au fil de la pièce, nous comprenons aisément que l'abbé compte profiter du pouvoir que lui procure sa fonction pour corrompre d'autres personnages. L'abbé Eugène explique en effet qu'il n'a plus « croix ny pile »[3126], c'est-à-dire qu'il manque d'argent. Il lui faut alors trouver un arrangement avec Matthieu, le créancier, afin que celui-ci annule les dettes de Guillaume. Il compte en effet vendre « une cure »[3127] et explique que c'est une pratique courante. Selon lui, les offices religieux servent souvent de monnaie d'échange. Le chapelain, Messire Jean, ne le contredit pas puisque les personnes y ont régulièrement recours[3128]. Ainsi, les personnages font basculer les valeurs religieuses vers le profane en les comparant à la vente d'une terre :

> Mesme il pourroit estre ainsi,
> Que si ce bon Creancier ci
> Avoit enfans, il la voudroit,
> Mieux qu'une terre elle vaudroit,
> Et ne luy cousteroit si cher.[3129]

Face à ce marché des privilèges, le sacré semble perdu. La situation est notable à l'acte V, scène 3 : l'abbé accepte de racheter les dettes de Guillaume à Matthieu et en échange lui vendra une petite « cure » pour ses fils à un prix intéressant.

[3123] *Ibid.*, p. 37, v. 128-133 : « Ce seroit une ingratitude / Envers la fortune autrement, / Qui vous pourvoit tant richement : / Car qui est mal content de soy / Il faut qu'il soit, comme je croy, / Mal content de fortune ensemble ».
[3124] *Ibid.*, p. 51-52, v. 425-430.
[3125] *Ibid.*, p. 49, v. 349-350.
[3126] *Ibid.*, p. 108, v. 1626.
[3127] *Ibid.*, p. 109, v. 1630.
[3128] *Ibid.*, p. 109, v. 1632-1635 : « Que trop que trop, il en est tant / Par ci par là dans ceste ville, / Qu'il faudroit mille fouëts et mille / Pour chasser les marchans du temple ».
[3129] *Ibid.*, p. 109, v. 1637-1641.

Par ailleurs, lorsque Florimond apprend la traîtrise d'Alix, il brosse un portrait péjoratif d'Eugène. Il le condamne pour tous ses vices et notamment pour ses privilèges d'homme d'Église qu'il utilise à ses fins personnelles au lieu d'exercer dignement sa fonction :

> A a traistre Abbé, Abbé meschant,
> Moyne punais, ladre, marchant
> De tes refrippez benefices,
> A a puant sac tout plein de vices,
> M'as-tu osé faire ce tort ?[3130]

Ainsi, les valeurs sacrées émanant de la religion perdent de leur prestige face à la corruption qui les entoure. Le personnel religieux est l'une des premières victimes de la critique mais d'autres fonctions honorables, au service de la société, sont également visées.

1.2. La justice bafouée

1.2.1. Sans foi ni loi : les avocats

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, il n'est pas surprenant que les personnages exerçant un métier en lien direct avec l'argent soient accusés de cupidité. Il est plus étonnant de retrouver ce phénomène dans d'autres corps de métier qui sont censés défendre de hautes valeurs morales. Pourtant, l'instance religieuse n'est pas la seule à être vivement critiquée à ce sujet puisque la même situation vaut pour la justice. En effet, comme le rappelle Raymond Lebègue : « Les gens de justice ne valent pas mieux que les gens de finances (…) »[3131]. Cette idée est également formulée par Jean-Claude Aubailly : « Dans un monde en proie à la psychose du gain, avocats et procureurs ne songent qu'à s'enrichir et la justice s'achète »[3132]. Les métiers relevant du domaine de la justice sont eux aussi menés par une cupidité qui leur fait oublier les valeurs portées par leur fonction.

Cette critique est présente dans la littérature médiévale, en particulier au théâtre. À propos des farces, Alan E. Knight émet une réflexion pessimiste en remettant en question l'existence même d'une vraie justice : « The farce world is "an ethical jungle in which only the shrewd and the wily are fit for survival. It is a world of retributive justice with no possibility of

[3130] *Ibid.*, p. 85, v. 1119-1123.
[3131] R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, p. 98.
[3132] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 429.

appeal because there is no higher law or higher power" »[3133]. Les farces mettent en effet en avant le règne de l'argent aux dépens du règne de la justice. Pensons par exemple au célèbre Pathelin qui met sa ruse au service de son profit personnel[3134]. Tout en ne négligeant pas la présence de cette thématique dans la farce, Huguette Legros rappelle que ces critiques sont davantage mises en exergue dans les sotties[3135].

Dans la farce moralisée des *Gens Nouveaulx*, quatre personnages démontrent leur volonté de réformer la société : les « gens nouveaulx » seraient ainsi ceux qui changeraient l'ensemble de son fonctionnement[3136]. L'une des propositions est notamment de rendre les avocats « charitables » : « Faisons advocatz aumosniers / Et qu'ilz ne prennent nulz deniers, / Et sur la peine d'estre faulx : / Ainsi serons nous gens nouveaulx »[3137]. La critique est donc implicite car les souhaits des personnages dénoncent en même temps les abus de la société. En effet, la *Sottie des Rapporteurs* démontre la cupidité des hommes de loi : « Les advocatz de maintenant / Ne veullent plus prendre d'argent / Il font tout pour l'amour de Dieu »[3138]. Il est ainsi difficile d'obtenir un procès juste lorsque l'argent semble régner. C'est d'ailleurs ce que craint le personnage du Meunier dans la farce des *Deux Gentilshommes et le Meunier*[3139]. En effet, celui-ci est endetté et sait qu'il sera difficile de gagner un procès sans argent : « On ne plaide poinct sans argent. / Le deable emporte le procès ! / Y me fera mectre en décès / Vingt ans devant mon age deue »[3140]. La justice est également corrompue et les avocats essaient davantage de s'enrichir aux dépens d'autrui, comme l'évoque le personnage de Tricherie dans la moralité de *Charité* : « Regarde-moi ses avocats (…) Ilz n'ont denier que de par moy »[3141].

[3133] A. E. KNIGHT, *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1983, p. 53.
[3134] Dans notre précédente partie, nous avons étudié les stratagèmes mis en œuvre par Pathelin. Cf. *supra*, p. 366. Ici, nous nous appuyons sur les propos de Michel Rousse. Cf. M. ROUSSE, « Pathelin ou la fourberie en question », p. 16 : « Tout ce que l'on peut reprocher aux avocats est ici à l'œuvre : la cupidité, la malhonnêteté, la fraude, la familiarité complice avec le Juge, l'usage d'arguments spécieux pour tromper la justice, le maniement biaisé de la langue… ».
[3135] Cf. H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 64 : « Les critiques virulentes contre les autorités judiciaires sont, dans le théâtre profane français, à chercher dans les Sotties et non dans les farces ».
[3136] *Recueil général des sotties*, t. 1, *Farce nouvelle moralisee des Gens Nouveaulx qui mengent le monde et le logent de mal en pire*, p. 119-136.
[3137] *Ibid.*, p. 121, v. 44-47.
[3138] *Le Recueil Trepperel*, t. 1, *Sottie a quatre personnages des Rapporteurs*, p. 64, v. 208-210.
[3139] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*, p. 331-394, et notamment p. 337-338.
[3140] *Ibid.*, p. 338, v. 79-82.
[3141] *Ancien théâtre françois*, t. 3, *Moralité de Charité*, p. 361.

Dans les différentes pièces dramatiques médiévales, les avocats sont donc accusés de corruption[3142].

On rencontre cette satire du monde judiciaire dans l'une des comédies de notre corpus, *La Reconnue*. Ici, les métiers liés à la justice sont représentés par trois personnages masculins : Monsieur l'Advocat, Maistre Jehan, son clerc, et l'Amoureux. Tous les trois fréquentent régulièrement des tribunaux et règlent de nombreuses affaires. La situation de l'Amoureux est particulière puisqu'il semble être encore dans les études, mais son valet, Potiron, le nomme tout de même comme un des « advocaceaux amoureux », et pense que ces derniers sont davantage des beaux parleurs que de sages hommes de loi[3143]. Néanmoins, ce personnage n'est pas davantage critiqué dans l'ensemble de la pièce puisqu'il se consacre davantage à sa quête amoureuse qu'à sa profession[3144]. À leurs côtés, se trouve un autre personnage masculin, le Gentilhomme de Poictou, victime du système judiciaire.

Intéressons-nous plus particulièrement aux paroles de Monsieur l'Advocat et de Maistre Jean. Leurs discours révèlent en effet la corruption de la justice. Le premier profite des faiblesses des pauvres plaideurs, tandis que son clerc fait un tableau sinistre du Palais de Justice. Cette satire apparaît ainsi à l'acte I, scène 5 et s'étend sur plusieurs pages[3145]. Maistre Jehan dénonce alors la corruption des hommes de loi qui profitent des plus faibles pour s'enrichir. La critique vise ici indirectement Monsieur l'Advocat qui exerce justement cette fonction. Même s'il tient le rôle du vieil amoureux qui désire tromper sa femme sans vergogne, il apparaît également comme un avocat cupide[3146]. De plus, il semble posséder de nombreuses richesses puisqu'il rappelle à sa femme que, grâce à son métier, tous les deux peuvent acquérir ce qu'ils désirent[3147]. Selon Janne, la chambrière, les humeurs de Monsieur l'Advocat dépendent d'ailleurs de l'argent qu'il gagne :

> Si Monsieur n'a traitté sa panse
> Des presens d'un pauvre plaideur,
> Tout le jour il sera resveur,

[3142] À ce sujet, les propos d'Enea Balmas sont éclairants. Cf. Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. H. BALMAS, p. 108 : « la satire des avocats et des chicaneurs se retrouve dans toute la littérature médiévale jusqu'au seuil de la Renaissance ».
[3143] *Reconnue*, p. 68, v. 617-621 : « Plustost serois aide à maçon / Que de servir ces langoureux, / Ces advocaceaux amoureux, / Qui ne vendent que les fumées / De leurs parolles parfumées ».
[3144] C'est ce que sa mère déplore à l'acte IV, scène 3 : cf. *ibid.*, p. 114-155, v. 1578-1589.
[3145] *Ibid.*, p. 60-62.
[3146] *Ibid.*, p. 86, v. 1030-1035 : « Au reste je suis fort gaillard, / J'ay le parfum, le gand mignard, / L'escarpin, la chausse coupée, / La gibeciere bien houppée, / La robe faite à haut collet, / Le clerc, le laquais, le mulet ». Ici, Monsieur l'Advocat démontre ses richesses à travers ses vêtements notamment. Nous pouvons nous arrêter sur le mot « gibeciere » qui signifie la bourse. Ce mot complète ainsi le portrait de l'avocat enrichi. Pourtant, il ne faut pas perdre de vue son sens équivoque sexuel puisque le personnage a commencé par se caractériser comme « gaillard ». Les côtés du vieillard amoureux ridicules sont davantage étudiés dans notre partie I : cf. *supra*, p. 141-149.
[3147] *Ibid.*, p. 90-91, v. 1133-1141.

Morne, triste, melancolique :
Toute la nuict ou sa colique,
Ou sa migraine le tourmente.[3148]

Enfin, la cupidité de Monsieur l'Advocat transparaît à travers le monologue du Gentilhomme de Poictou. À l'acte V, scène 3, ce personnage fait son entrée sur scène et se plaint au sujet de sa situation personnelle puisqu'il est en procès depuis au moins vingt ans[3149]. Il dénonce ainsi le manque d'efficacité des avocats qui semblent profiter de la situation pour lui soutirer de l'argent :

Ha, que celuy vit miserable
Qui a procés ! C'est un grand cas :
Aussi tost que ces advocas
Nous ont empietez une fois,
Il nous font rendre les abbois.[3150]

Il en vient alors à accuser leur corruption et leur avidité[3151]. Selon lui, les avocats sont des affabulateurs qui ralentissent le déroulement d'une affaire pour gagner de l'argent. Ce monologue constitue un véritable réquisitoire contre les hommes de loi, comme nous pouvions le trouver dans les pièces satiriques du Moyen Âge. Dans son discours, le Gentilhomme recourt à l'allégorie de « Faveur » qui gouverne la société[3152] et grâce à qui on peut obtenir quelque chose. Ainsi, ce personnage participe au portrait à charge des avocats, démontrant que l'instance judiciaire est corrompue. Et de rappeler cette anecdote : il fallait offrir des présents à la femme d'un juge pour qu'il accorde une « audience » au plaideur[3153]. Pourtant, le Gentilhomme garde espoir sur l'argent qu'il pourra tout de même obtenir[3154]. Ainsi, *La Reconnue* démontre qu'il est difficile de faire confiance aux hommes de loi qui pensent davantage à leur profit personnel qu'à la justice.

[3148] *Ibid.*, p. 45-46, v. 18-23.
[3149] *Ibid.*, p. 135.
[3150] *Ibid.*, p. 135, v. 2004-2008.
[3151] *Ibid.*, p. 135-136, v. 2009-2019 : « Ceste gent farouche et rebourse / Tire l'esprit de nostre bourse / Subtilement par les fumées / De leurs parolles parfumées, / Puis nous chasse à l'extremité / Des bornes de la pauvreté. / Hà, que je hay ces mangereaux, / Ces chiquaneurs procuraceaux ! / Hà, que je hay ceste vermine, / La seule et presente ruine, / Et le mal commun de la France ! ».
[3152] *Ibid.*, p. 136-137.
[3153] *Ibid.*, p. 137, v. 2055-2059 : « C'est toys qui couls, et qui entame, / Qui gaignes le cœur de Madame, / Ou d'une chaisne ou d'un bassin, / Ou d'une piece de satin, / A fin d'avoir une audience ».
[3154] *Ibid.*, p. 137, v. 2078-2083 : « Pour en sçavoir. Si j'ay cest heur, / J'auray gaigné avec l'attente / Sept ou huit cens livres de rente, / Sans les despens qui m'escherront. / S'ils sont taxez, ils monteront / A grands deniers, je le sçay bien ».

1.2.2. Au nom de l'argent : les sergents corrompus

Dans *Les Esbahis*, Josse déplore le fait que la justice n'ait pas condamné l'homme dont il a été victime[3155]. Non seulement cet homme lui a volé sa femme, ses biens et ses clients, mais il a été pris sur le fait. Il n'y avait donc aucun doute sur son identité, mais il est resté impuni pour ses méfaits, et Josse n'a même pas pu obtenir de dédommagements. Ce constat sur l'incapacité des sergents à arrêter un accusé constitue un topos du théâtre médiéval. Si les défenseurs de la justice, comme les avocats, sont accusés de faire passer leur amour de l'argent avant l'amour de la justice, les mêmes reproches sont formulés à l'encontre de ceux qui doivent faire régner l'ordre et défendre certaines valeurs morales. Leur portrait est loin d'être flatteur : « En revanche, les farces donnent une image univoque des gens de police. Ils sont soit bornés, soit vantards, soit vauriens, quand ce n'est pas les trois à la fois »[3156]. Le côté « vaurien » apparaît aisément chez eux puisqu'ils sont facilement corruptibles. Ainsi, dans *Les Esbahis*, la critique est implicite : si les sergents n'ont pas réagi, c'est peut-être parce qu'ils avaient obtenu de l'argent en retour.

Dans certains textes médiévaux, la critique contre les sergents peut être plus acérée. Nous pouvons en effet rencontrer des personnages qui exercent une pression sur les plus faibles pour leur soutirer de l'argent[3157]. L'un des souhaits émis par les quatre personnages de la farce moralisée *Les Gens nouveaux* concerne d'ailleurs l'intégrité des sergents : « Faisons qu'il n'y ait nulz sergeans / Par la ville ne par les champs / S'ilz ne sont justes et loyaulx : / Ainsi serons nous gens nouveaulx »[3158]. Ils espèrent ainsi que les sergents corrompus deviennent justes et loyaux. Un tel souhait n'a rien d'étonnant puisque la critique à l'encontre des sergents est courante au Moyen Âge.

Dans la farce de *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le bon payeur*, comme le titre l'indique, l'un des personnages est un sergent[3159]. Dès le début de la pièce, il désire retrouver l'argent qu'il a prêté au Bon Payeur. Le sergent semble alors devenir un créancier d'amendes, au lieu de faire régner la justice : « Or, sus, me veulx-tu poinct payer / Cest[e] amende que tu me doibtz »[3160]. Le Bon Payeur s'offusque du comportement de Lucas puisqu'il le trouve trop insistant. Le sergent en vient même à le menacer s'il ne lui donne pas l'argent comme convenu :

[3155] *Esbahis*, I, 1, p. 92, v. 28-33 : « Hé, Dieu ! cependant la justice / Ferme l'oreille, et s'il advient / Que le compagnon qui detient / Noz femmes ainsi abusées / Soit descouvert, quelles risées / En fera ce soit populaire ! ».
[3156] H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 64.
[3157] *Ibid.*, p. 65 : « (…) en effet, les sergents sont fort mal vus des petites gens contre lesquels ils exercent des violences diverses ».
[3158] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Les Gens Nouveaux*, p. 319-320, v. 52-55.
[3159] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 6, *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le bon payeur*, p. 277-307.
[3160] *Ibid.*, p. 279, v. 18-19.

> Sy ty ne veulx argent bailler,
> La mort bieu ! je prendray des nans.
> Te veulx-tu moquer des sergans,
> Qui sont les oficiers du roy ?[3161]

De son côté, le Bon Payeur essaie de détourner son attention en lui disant que sa femme est courtisée par un autre homme, en vain, puisque Lucas s'entête : il veut récupérer son argent[3162]. Cependant, comme le souligne Huguette Legros, il ne faut pas perdre de vue la dimension comique des pièces. En effet, il est rare que la critique soit aussi violente envers les sergents. Certes, ces derniers sont accusés de cupidité mais les stratagèmes mis en place pour obtenir ce qu'ils veulent est souvent une source de comique. Ainsi, si les auteurs soulignent la corruption des défenseurs de la justice, ils ne cherchent pas pour autant à réformer la société :

> (…) néanmoins dans les farces qui mettent en scène un sergent, la profession du personnage n'est jamais un élément essentiel du jeu dont l'intérêt est ailleurs ; la critique est donc un moyen d'instaurer une certaine complicité avec le public, voire de dénoncer les excès commis par tel ou tel représentant de la police, mais elle n'est pas une mise en cause de la fonction elle-même.[3163]

Ce phénomène apparaît dans l'une des pièces de notre corpus mettant en scène des sergents. Dans *Les Contens*, ces personnages sont nommés comme tels et sont considérés comme des personnages secondaires puisqu'ils n'apparaissent que deux fois sur scène, à l'acte III, scènes 1 et 2. On possède peu d'informations permettant d'établir un portrait complet de ces trois sergents. En effet, lorsqu'ils parlent, le mot « sergent » est noté au singulier, de sorte que nous ignorons lequel des trois parle. De plus, ils ne jouent aucun rôle particulier dans l'intrigue et sont subordonnés à leur métier : faire régner la justice dans la ville. Cependant, ils ralentissent Rodomont dans sa quête puisqu'ils l'arrêtent. Ils n'apparaissent que sur l'ordre de Thomas et ne prennent pas d'initiatives en accomplissant uniquement leur devoir. Il sera donc intéressant de comprendre pourquoi Odet de Turnèbe a introduit ces trois personnages et de se demander comment le dramaturge perpétue la tradition des pièces médiévales.

Dès leur première apparition sur scène, les trois « sergens » assurent à Thomas qu'ils vont suivre ses instructions à la lettre[3164]. Ils démontrent ainsi qu'ils veulent faire régner la justice. Cependant, ils n'ont pas encore identifié le suspect et ne semblent pas le connaître. Ils finissent tout de même par arrêter Rodomont à la scène suivante. Ils accomplissent ainsi leur devoir en énonçant des formalités judiciaires : « Nous vous faisons commandement de par le roy de payer deux cens escus que vous devez au Sire Thomas, envers lequel vous estes

[3161] *Ibid.*, p. 280-281, v. 32-35.
[3162] *Ibid.*, p. 285, v. 75-78 : « Tu me sers de mos tant dyvers / Que tu me cuydes abuser. / Sçays-tu quoy ? il te fault payer, / Ou j'eray des nans ».
[3163] H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », p. 65-66.
[3164] *Contens*, p. 138, l. 22-23 : « Monsieur, il ne nous eschappera pas, mais à quoy le recognoistrons-nous ? ».

condamné par ceste sentence »[3165]. Au début de cette scène, tout semble se dérouler normalement, et les trois « sergens » deviennent les représentants de la justice. Même si Thomas les présentait comme les garants de l'ordre public, le marchand leur promet de l'argent et des vivres, en échange de l'arrestation de Rodomont[3166]. Alors que leur rôle est de défendre les habitants de la ville, les « sergens » veulent être dédommagés pour leurs bons et loyaux services.

Avant leur arrivée, Thomas explique d'ailleurs qu'il a fait appel à eux car il croit en la justice[3167]. Pourtant, à l'acte IV, le marchand explique la raison pour laquelle il tenait tant à les suivre de loin : « je le suivois de loin, de peur qu'ils ne le laissassent aller en prenant de luy un pot-de-vin »[3168]. Thomas avait donc des doutes sur leur intégrité. Le caractère vénal des trois hommes est confirmé lors de l'arrestation de Rodomont. Les trois « sergens » n'apparaissent plus ici comme des justiciers loyaux et honnêtes. En effet, si Rodomont avait pu les payer, ils auraient fait passer l'appât du gain avant le respect de la loi. Or, ils savent que le soldat fanfaron est endetté, et c'est pourquoi ils refusent de lui venir en aide. Le dramaturge peint donc le portrait d'une justice corrompue tout en dénonçant la vénalité de ses serviteurs[3169]. Comme dans les pièces médiévales, nous retrouvons la critique d'un corps social. Cependant, l'image d'une justice corrompue reste en arrière-plan et ne trouve pas d'écho dans d'autres scènes. Ainsi, Odet de Turnèbe rappelle la corruption de la justice, mais ne remet pas en question son fondement même. Cette dénonciation ne permet donc pas d'affirmer que la pièce est satirique. Elle conserve alors sa tonalité majeure : le comique. Le spectateur rit plus de ces « sergens » facilement corruptibles qu'il ne s'offusque de leur comportement.

[3165] *Ibid.*, p. 141, l. 63-65.
[3166] *Ibid.*, p. 138, l. 21 : « Je vous contenteray bien » ; *ibid.*, p. 138, l. 32-33 : « Je vay ce temps pendant vous faire aprester la collation ».
[3167] *Ibid.*, p. 137, l. 15-16 : « Et aussi que nous sommes en une ville où la justice regne ».
[3168] *Ibid.*, p. 161, l. 4-6.
[3169] *Ibid.*, p. 142, l. 77-79 : « Encores s'il avoit l'esprit de nous gresser la main, on le pourroit faire evader, mais au diable la maille qu'il nous presente ».

2. La satire de la sphère privée

2.1. Le règne de l'individualisme

Comme le rappelait Aron J. Gourevitch, « la cupidité est le plus répugnant des vices »[3170]. Le proverbe énoncé à la fin du fabliau *La Vieille qui oint la palme au chevalier* dénonce d'ailleurs les méfaits du pouvoir de l'argent dont sont victimes les plus démunis :

> L'avanture de ce proverbe
> Retrait des riches hommes hautz,
> Qui si sont desloiaus et faus
> Leur sens et leur parole vendent ;
> A nule droiture n'entendent,
> Chascun a prendre s'abandonne :
> Povre n'a loi se il ne donne ![3171]

Lorsqu'il est question de gain d'argent, l'individualisme prend une place importante. N'était-ce pas d'ailleurs la volonté des sots dans *Le Monde et abus* de « fendre l'arbre de Tromperie »[3172], appelé aussi « l'arbre de la Corruption », qui est source de nombreux maux dans la société[3173] ? En effet, cette critique est surtout présente dans les sotties au Moyen Âge[3174], en particulier dans la *Sottie des sots triumphans qui trompent chascun* où il est question de tromper aisément autrui afin de profiter de ses largesses :

> N'espargnez ne frere ne seur,
> Perrin, compere ne commere,
> Mesmes ton pere ne ta mère
> Ne dois espargner. Soyes contens,
> Trompes tout, devant et derrière.[3175]

La poursuite du gain et du profit personnel annihile toute valeur morale, et ce même avec les personnes qui nous sont les plus proches. Rien ne semble faire obstacle à la cupidité.

En outre, les mœurs s'avilissent dès qu'il est question d'argent. Comme le souligne Jean-Claude Aubailly, « une société dominée par l'argent et obsédée par le désir de parvenir,

---

[3170] A. J. GOUREVITCH, « Le marchand », p. 277.
[3171] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 6, *La Vieille qui oint la palme au chevalier*, p. 298-299, plus particulièrement p. 299, v. 50-56.
[3172] *Sotise a huit personnaiges [Le Nouveau Monde]*, éd. O. A. DULL, Genève, Droz, 2005 (*Textes littéraires français*, 573), p. 181, v. 198.
[3173] *Ibid.*, p. 180, v. 165.
[3174] Jean-Claude Aubailly rappelle les différentes visées de la sottie. Cf. J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 366 : « Le rôle de la sottie est de dénoncer. Aussi, le plus souvent, se contente-t-elle de suggérer le remède sans le montrer aussi explicitement. Pour l'homme médiéval, le remède n'est pas dans le futur, mais dans une mûre réflexion sur le présent qui conduit à éviter que les causes du mal ne se renouvellent ».
[3175] *Le Recueil Trepperel*, t. 1, *Sottie des sots triumphans qui trompent chascun*, p. 46, v. 253-256.

suit la "voye oblicque" »[3176]. La sottie *Moral de tout le Monde* démontre en effet que tout individu mené par l'appât du gain perd la notion de valeur morale :

> Y n'en fault poinct prendre querelle,
> Par argent plus que par combattre
> Tout le Monde est faict gentillatre.
> Par argent vilains laboureurs
> Parvyennent a nobles honneurs.
> Par argent mainct vilain mechant
> Sera noble, qui fust marchant.[3177]

En utilisant l'anaphore du syntagme « par argent », l'auteur veut montrer la puissance de la cupidité qui permet à certains d'acquérir des charges honorifiques, sans nécessairement en être dignes. La même satire est réitérée plus loin dans la sottie : « Toult le Monde obtient par argent / Dignités, prebendes, ofices ; / Par argent il a benefices ; / Par argent fort et foyble blesse »[3178]. Ainsi, l'omniprésence de l'argent n'encourage pas la société à développer des valeurs telles que l'altruisme ou l'entraide. Bien au contraire, l'appât du gain et l'obtention de nouvelles richesses sont mis au premier plan. La *Sottie pour le cry de la Basoche* présente un bilan pessimiste de la situation :

> Le temps present est abatu
> Et aveuglé par avarice ;
> Tout y va, tout tire a ce vice,
> Dont le commun ne se peult taire,
> Car il est destruict[3179]

En dénonçant de manière explicite les travers de la société, les auteurs espèrent une prise de conscience de la part des spectateurs. Le registre satirique permet de dénoncer ces différents abus. Nous pourrions être étonnés que cette dénonciation apparaisse dans les comédies humanistes. C'est pourtant le cas en pleine tension dramatique dans *L'Eugène* de Jodelle où le discours d'Hélène s'éloigne de la veine comique au profit de la tonalité satirique.

Dans cette comédie, Hélène est la sœur du personnage éponyme. Elle apparaît surtout lors des moments clés de la pièce, notamment lorsque Matthieu fait son entrée sur scène et vient réclamer l'argent qu'on lui doit. C'est notamment à l'acte IV, scène 2 que ce personnage féminin s'offense du comportement du créancier et semble vouloir défendre les plus faibles[3180].

[3176] J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, p. 420.
[3177] *Recueil général des sotties*, t. 3, *Moral de tout le Monde*, p. 36, v. 137-143.
[3178] *Ibid.*, p. 39, v. 203-206.
[3179] *Recueil général des sotties*, t. 3, *Sottie pour le cry de la Basoche es jours gras mil cinq cens quarante huit*, p. 266, v. 626-631.
[3180] À propos des différentes facettes du personnage d'Hélène, Enea Balmas écrit : « Hélène, l'autre personnage féminin, est aussi une réussite de Jodelle : c'est peut-être la première fois, en effet, que le théâtre français nous présente un personnage féminin capable de bonté, de dévouement, de délicatesse de sentiments. L'affection qu'elle éprouve pour son frère est sincère, sa douleur et sa participation à ses chagrins le sont aussi : et un brin de malignité et d'hypocrisie que l'auteur ajoute à son personnage au V^e^ acte, lorsqu'on lui arrache l'aveu que ce qu'on lui

Il est alors intéressant d'étudier son discours qui devient moralisateur, attaquant l'avidité des autres personnages. Lors de la venue de Matthieu, même si Hélène n'est nullement concernée par toutes ces tractations d'argent, c'est elle qui ose répondre la première au créancier. S'ensuit ainsi un échange entre les deux personnages où l'avidité de Matthieu s'oppose à la stupeur d'Hélène. Celle-ci essaie en effet de susciter la pitié chez le créancier qui réclame son dû : « Poursuivez-vous un indigent, / Estes vous forclus d'amitié ? »[3181]. Tout l'art d'Étienne Jodelle se trouve ici dans le choix des mots à la rime. Le mot « indigent » dans la réplique d'Hélène fait écho au substantif « argent » dans celle de Matthieu. De même, le substantif « amitié » prononcé par Hélène rime avec « pitié » dans la réplique de Matthieu. La réponse de la jeune femme met en lumière l'avidité et le manque de compassion de son interlocuteur. Les paroles d'Hélène révèlent un autre problème : l'impossibilité de régler ses dettes. Ce personnage ne cesse en effet de demander comment faire si Guillaume ne peut le rembourser[3182]. Ici, Hélène démontre l'absurdité de la situation : la quête de Matthieu est vaine puisque Guillaume ne possède plus d'argent et n'est donc pas en mesure de régler ses dettes. La sœur d'Eugène essaie tout de même d'attirer la pitié du créancier sur le sort de Guillaume : celui-ci devra peut-être même aller en prison[3183]. L'alliance entre le satirique et le pathétique démontre ainsi l'héritage des sotties et des moralités du Moyen Âge dans cette pièce. Voilà qui nous conduit à nous demander comment les comédies françaises de la Renaissance reprennent la critique du pouvoir de l'argent. Dans *L'Eugène* de Jodelle, ce discours est surtout tenu par le personnage qui incarne le mieux la raison. Hélène est en effet l'une des seules à maîtriser ses passions, notamment en réfrénant ses sentiments à l'égard de Florimond.

La Trésorière présente une situation similaire. Ici, l'avidité est dénoncée non par un valet, mais par un gentilhomme, Loys. À l'acte III, scène 3, à travers un monologue, il prononce un véritable réquisitoire contre le règne de l'argent. Loys montre en effet que l'argent pervertit des personnages comme « les maris »[3184] ou les « marchans »[3185], mais aussi des domaines de la vie urbaine et champêtre. Selon lui, le pouvoir de l'argent ne produit que des effets néfastes. Nous pourrions ainsi penser à un discours moralisateur. Loys explique en effet que le fait de posséder des biens fait oublier à tout homme des valeurs fondamentales comme l'amitié ou

propose lui est très agréable, l'enrichit d'une vérité et d'une complexité humaines remarquables ». Cf. Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. H. BALMAS, p. 17-18.

[3181] *Eugène*, p. 99, v. 1418-1419.

[3182] *Ibid.*, p. 99, v. 1421-1422 : « Et s'il n'a rien / Dequoy payer ? » ; *ibid.*, p. 99, v. 1424 : « Mais s'il n'a rien ? ».

[3183] *Ibid.*, p. 99, v. 1425 : « Son cercueil est-ce la prison ? ».

[3184] *Trésorière*, p. 44, v. 33.

[3185] *Ibid.*, p. 44, v. 637.

l'honneur[3186]. Il critique d'ailleurs l'omniprésence de l'argent dans la société qui constitue pour lui un obstacle pour obtenir le cœur de celle qu'il aime. De là, l'anaphore du substantif « gain » et du groupe nominal « Aux perils », mettant en valeur la dangerosité de l'argent. Le pouvoir de l'argent est en outre explicite puisque le substantif « gain » commande la majorité des verbes d'action, en plus d'être « divinisé »[3187]. Enfin, le monologue de Loys est construit grâce à l'hyperbole et s'achève sur une tonalité tragique :

> Le gain faict courir les marchans
> Aux peril des vens et tempestes,
> Qui, plus souvent dessus leurs testes
> Tombans d'épouvantable effort,
> Leur mettent dans les dens la mort,
> Voyre au plus beau de leur jeunesse.[3188]

Non seulement l'appât du gain peut mener à la mort, mais cette quête peut également s'avérer vaine.

Enfin, nous pourrions nous interroger sur le sens donné par l'auteur à ce discours pessimiste sur la société au sein de sa comédie, qui comporte une intrigue mettant en avant la légèreté des personnages. Loys pourrait être le porte-parole de l'auteur et l'un des seuls personnages lucides. Néanmoins, le registre satirique n'exclut pas le registre comique en particulier à la fin de la scène. En effet, après avoir énoncé tous les abus de la société, Loys réitère son amour pour Constante. La naïveté du jeune homme est donc mise en lumière : s'il pouvait se montrer lucide sur la société, il ne parvient pas à l'être avec celle qu'il aime. Ainsi, ces deux comédies humanistes exploitent des procédés satiriques propres aux sotties médiévales, mais conservent également leur tonalité principale : le comique.

[3186] *Ibid.*, p. 44, v. 626-630 : « Aujourdhuy l'on n'ha plus d'amis / Si n'est la bource et les escus, / Aujourdhuy l'on ne trouve plus / Qui veuille tenir la querelle / De quelque honneste damoiselle ».
[3187] *Ibid.*, p. 44, v. 635 : « C'est le dieu des inventions ». Cette phrase montre d'ailleurs la ruse, la tromperie ou la perfidie qui peuvent justement résulter de l'appât du gain.
[3188] *Ibid.*, p. 44, v. 637-643.

2.2. Des maris très arrangeants

Dans la sphère familiale, la cupidité peut pousser des personnages à accepter de nombreuses situations. Il s'agit surtout des maris qui permettent à d'autres hommes de prendre du plaisir avec leur femme pour en obtenir de l'argent. Ici, il est question du mari complaisant qui, au départ, paraît naïf. Cependant, nous découvrons qu'il accepte l'infidélité de son épouse et ferme les yeux sur la situation tant qu'il peut en tirer profit. On rencontre également des maris entremetteurs qui arrangent des entretiens entre leur femme et des amants, avec ou sans l'accord de celle-ci. Enfin, certains couples trouvent également des arrangements ensemble pour profiter d'un amant fortuné. En effet, la femme peut prévenir son époux des avances qu'un amant a pu lui faire, tandis que son mari les accepte afin d'obtenir des biens en retour. Ces différents cas se produisent parfois, et ce dès le Moyen Âge.

Le type du mari entremetteur apparaît dans la farce de *Léger d'Argent*[3189]. Comme l'indique le titre éponyme, le personnage a directement affaire avec l'argent. Lorsque Monsieur de Sic Sac organise un banquet, on demande à Léger d'Argent de prêter sa femme[3190]. Celui-ci demande son avis et elle se range au sien. Ainsi, il est décidé qu'elle se rendra à ce banquet en espérant obtenir une forme de dédommagement : « Dea, j'espoire qu'il vous donra / Quelque chose pour vostre peine »[3191]. La cupidité de Léger d'Argent est manifeste puisque, pour lui, l'argent est source de bonheur[3192]. La complaisance du mari est d'ailleurs à son apogée lorsqu'il encourage sa femme avant qu'elle ne rejoigne son amant : « Adieu, ma mignonne, / Besongnés pour vous et pour moy »[3193]. Il convient de relever le double sens du verbe « besogner » puisque Léger d'Argent espère que son épouse se donnera du mal pour travailler convenablement, mais le sens sexuel équivoque montre qu'il souhaite tout autant qu'elle réussisse à satisfaire Monsieur de Sic Sac. À la fin de la farce, le valet Jaquet explique ainsi que son maître n'est pas réticent à prêter sa femme à tout homme : « Vous voiés doncques clere(re)ment / Que ung chascun Legier d'Argent / Preste sa femme, se m'aist dieux »[3194]. La morale de la farce est que, pour l'argent, les personnages sont capables de tout, même de prostituer leur propre femme. Ici, le mari semble non seulement cupide, mais également ruiné[3195], ce qui le pousse encore plus à

[3189] *Le Recueil de Florence*, *Léger d'Argent*, p. 367-375.
[3190] *Ibid.*, p. 372.
[3191] *Ibid.*, p. 372, v. 213-214.
[3192] *Ibid.*, p. 373, v. 257-262 : « Qui a de l'argent a monceaux, / Ne peult-il pas gaudir et rire, / Bruire, seigner, dancer et rire, / Faire du sadinet mignon / En faisant les coquilles bruire / Soy demonstrant bon compaignon ».
[3193] *Ibid.*, p. 374, v. 319-320 ; formule répétée également à la page 375, v. 323-324.
[3194] *Ibid.*, p. 375, v. 325-327.
[3195] Même si Léger d'Argent se vante à de nombreuses reprises (cf. surtout p. 373-374), nous découvrons au fil du texte qu'il est dépourvu de richesses. Cf. par exemple, p. 368, v. 33-34 : « Et par deffault d'une jument / Il va a pié le plus souvent »

être un mari complaisant. Ce thème se retrouve également dans les *Souhaits du Monde* où l'un des personnages, « le Coqu » pourrait se montrer complaisant puisqu'il désire « Avoir femme que, pour or ou chevance, / Preste son bas à Messire Chascun, / Car j'appète vivre sur le commun, / Porter velours au despens de son cul »[3196]. L'unique souhait qu'il formule est de pouvoir s'enrichir en vendant son épouse, sans nécessairement avoir son consentement.

L'idée du « mari entremetteur » est illustrée dans la nouvelle qui porte cette dénomination dans *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*[3197]. Le texte débute par la présentation d'un triangle amoureux constitué d'un riche seigneur, Guillaume, qui tombe amoureux de la femme de son voisin, Jehan Hibou. Alors que le mari surprend les deux amants, il laisse la vie sauve à l'homme, mais bat en secret Collette, sa femme, le soir-même. Le lecteur pense alors assister à une situation typique d'infidélité féminine qui tourne mal. Pourtant, un retournement de situation fait taire tous les jugements que l'on pouvait porter au départ à l'encontre de la femme mariée. Plus tard, Guillaume se montre franc avec le mari en lui rappelant sa complaisance[3198]. En effet, celui-ci la laisserait seule avec d'autres hommes, notamment des ecclésiastiques. On comprend donc qu'il reçoit des biens d'autres hommes car il les laisse prendre du plaisir avec sa femme : « N'as tu pas l'entendement de congnoistre que l'on te fait bonne chere, mais c'est à cause d'elle »[3199]. Le titre de la nouvelle acquiert alors tout son sens lorsque Guillaume développe ses arguments : « Toy mesmes vent ta femme, puisque tu prens ces biens là, mais il ne s'en soucie pas car il se recompense sur elle »[3200]. Ainsi, le mari qui passait pour la victime au début de la nouvelle devient le bourreau. Non seulement il est avide et avare, mais il profite également de la faiblesse de sa femme qui n'ose rien dire. Elle ne prend en effet aucun plaisir à se comporter de la sorte : « Car tu ne penses que à l'avarice, mais elle est si honneste femme qu'elle ne daigneroit rien demander »[3201]. Guillaume poursuit son argumentation, mais en vain car il ne peut aider Collette. Elle reste en effet l'épouse de Jehan Hibou, même si celui-ci la vend à d'autres hommes et la violente ensuite.

Nous pouvons enfin rapprocher la nouvelle *Le mari entremetteur* de *La femme adultère et son jeune serviteur*[3202]. Le titre laisse d'ailleurs entendre que l'infidélité d'une femme mariée est mise en avant, et donc mise en accusation. L'auteur raconte tout d'abord comment une

[3196] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. 1, *Les Souhaits du Monde*, p. 313.
[3197] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Le mari entremetteur*, LV, p. 132-142.
[3198] *Ibid.*, p. 135-136.
[3199] *Ibid.*, p. 136, l. 126-127. Cf. aussi *ibid.*, p. 138, l. 181-183 : « Tu demeure deux ou trois heures et lesse là ta femme avec eux toute seulle ; tu ne t'en soucie pas, car tu ferre la mulle et prend leur(s) argent ».
[3200] *Ibid.*, p. 138, l. 194-196.
[3201] *Ibid.*, p. 140, l. 237-238.
[3202] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *La femme adultère et son jeune serviteur*, CLXXVII, p. 241-245.

femme trompe son mari avec l'un de leurs serviteurs. Puis, il se focalise sur la découverte de l'infidélité et ses conséquences. Alors que sa femme porte un enfant illégitime, le mari décide de rencontrer l'amant. Ce dernier lui avoue la vérité, notamment le fait qu'il n'est pas l'unique amant de sa maîtresse. Celle-ci a en effet un appétit sexuel insatiable et reçoit un homme différent chaque jour. Plus tard, le mari rencontre l'un d'eux et lui reproche d'avoir eu une relation intime avec son épouse[3203]. L'amant en question lui rappelle les raisons du prêt d'argent :

> Et d'autre part, quant je luy aroys fait, se seroit à ton adveu, car je luy presty une foys de l'argent que tu ne vouloys pas rendre, mais toy mesmes me dis(t) que je luy fisse pour l'argent qu'elle me devoit, et par ce point il n'y a point de danger.[3204]

Nous comprenons alors que le mari amène des hommes chez lui pour qu'il puisse rembourser ses dettes. Le lecteur peut se demander si la situation est due à la naïveté du mari. L'hypothèse inverse est également possible : le mari peut fermer les yeux sur la largesse des hommes qui viennent chez lui, et faire semblant de ne pas comprendre qu'ils profitent des faveurs de sa femme. Dans les deux cas, le mari semble gagnant puisqu'il s'enrichit.

Il est également possible de trouver des personnages féminins qui agissent en accord avec leur mari afin d'obtenir de l'argent d'un amant. Dans la farce *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*, ce dernier se plaint de manquer d'argent[3205]. Sa femme lui propose alors d'utiliser ses charmes avec deux gentilshommes amoureux d'elle[3206]. Ils obtiendront facilement de l'argent et pourront avoir une meilleure situation financière. Le meunier ne s'offusque pas de cette proposition car, comme il le dit : « Par la mort [bieu] ! je feray bien / Argent pour le fin atraper. / En [v]oitz-tu aulcuns à piper / A ton entente ou jobelin ? »[3207]. Ainsi, le mari consent à l'infidélité de sa femme pour qu'il puisse posséder de nouvelles richesses.

Ce cas figure notamment dans le fabliau *Estormi*[3208] où il est question d'un couple, Jehan et Yfame vivant dans l'indigence. Trois prêtres essaient de s'attirer les faveurs de la jeune femme en lui proposant de l'argent :

> Chascuns desirre le solaz
> De dame Yfamain a avoir ;
> Por ce li promistrent avoir,
> Je cuit, plus de quatre vinz livres :

[3203] *Ibid.*, p. 245.
[3204] *Ibid.*, p. 245, l. 120-124.
[3205] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 1, *Les Deux Gentilshommes et le Meunier*, p. 331-394.
[3206] *Ibid.*, p. 340-341, v. 102-115 : « Les maistres de nostre moulin / Sont fort amoureulx de mon corps. / Sy vous faignyés aller dehors / Envyron vingt jours ou un moys, / Nous aurions des escus de poys / En leur faisant la ruze acroyre. / Et puys revenés sur vostre erre, / Quant de l'argent serés muny. / Jamais un regnard prins au ny / Ne fust sy peneulx qui seront. / Posible qui nous donneront / De nostre moulin les louages, / Aveques tous les arierages / Qu'on leur debvons du temps pasé ».
[3207] *Ibid.*, p. 339-340, v. 98-101.
[3208] *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, t. 1, *Estormi*, p. 13-28.

Ainsi le tesmoingne li livres.[3209]

Ici, nous retrouvons la figure du religieux qui tente de prendre du plaisir avec des femmes. Pourtant, Yfame ne va pas profiter de la situation puisqu'elle avoue tout à son mari. Celui-ci lui propose de feindre d'accepter les faveurs des trois prêtres pour en obtenir de l'argent. Le plan du mari ne s'arrête pas là : il arrivera à chaque fois dans la maison pour interrompre les amants. Il sera ainsi en droit de se mettre en colère et de chasser le prêtre. Le mari espère ainsi obtenir de l'argent sans déshonorer son épouse. Mais si la ruse du couple fonctionne, le fabliau se termine de manière malheureuse puisque le mari finit par tuer les prêtres en les rouant de coups. Ainsi, nous assistons aux manigances d'un couple pour profiter de la naïveté d'amants.

Une situation analogue est présente dans *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, malgré quelques différences. Dans la nouvelle *Le plus cocu des maris*[3210], après avoir découvert que son épouse le trompait avec le prêtre du village, un marchand décide de partir en voyage et se rend dans une taverne. Il confesse à l'hôtesse qu'il est malheureux car il ne sait pas comment faire l'amour à une femme. Il lui offre alors cent écus en échange d'un apprentissage personnel. L'hôtesse en parle à son mari et ils se mettent d'accord : « Si conclurent entre eux deux que elle luy aprendroit pour gaingner ces cent escus »[3211]. Ainsi, le mari accepte que sa femme ait une relation sexuelle avec un autre homme pour gagner de l'argent. Lors du rendez-vous convenu, le marchand ne parvient pas à mettre en pratique les conseils prodigués par l'hôtesse. Un deuxième rendez-vous est alors organisé où le mari est caché sous le lit. Celui-ci aidera lui-même le marchand pour pouvoir enfin avoir une relation sexuelle avec sa femme[3212]. Ainsi, selon le marchand, on peut trouver un homme plus cocu que soi, surtout lorsqu'il est question d'argent.

Cette réflexion vaut également pour la nouvelle *Le Prêtre crucifié*[3213]. Ici, l'auteur met en scène une situation de triangle amoureux au dénouement malheureux pour l'un des personnages. Un peintre est marié à une très belle femme, mais le curé de la ville en est amoureux. Cependant, la dame repousse les avances du curé et décide d'en parler à son mari. Celui-ci a alors une idée : sa femme devra faire semblant de répondre aux avances du curé pour lui soutirer de l'argent. Le mari devra alors faire croire à son tour qu'il va s'absenter pour laisser les deux amants. Il reviendra ensuite rapidement afin de les surprendre. De ce fait, le mari

[3209] *Ibid.*, p. 13, v. 24-28.
[3210] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Le plus cocu des maris*, LVIII, p. 146-150.
[3211] *Ibid.*, p. 149, l. 82-83.
[3212] *Ibid.*, p. 149-150 et surtout l. 103-105 : « Si sault advent et empoigna le membre du marchant et le mist luy mesmes dedens le con de sa femme ».
[3213] *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, *Le Prêtre crucifié*, XXXIV, p. 96-103.

pourra chasser le curé, tout en gardant les présents offerts. Le stratagème du mari fonctionne puisque le curé tombe dans le piège en pensant que la femme partage ses sentiments. Celle-ci en profite d'ailleurs pour lui demander une robe que son mari lui avait refusée. Au fil de la nouvelle, le plan est mis à exécution et se déroule comme convenu. À la fin, le curé a été dupé par le couple et il est perdant sur toute la ligne : « Mais le curé n'estoit pas content, car il y lessa les couillons, et robbe, et argent, et encore ne fit rien à la dame, de quoy il estoit le plus marry »[3214]. Ainsi, le lecteur a assisté à un plan machiavélique orchestré par un couple pour obtenir de nouveaux biens.

La comédie humaniste va mettre en scène ce type de mari. La frontière entre naïveté et consentement est mince avec Guillaume dans *L'Eugène* et Messire Jean dans *La Reconnue*. Tous les deux acceptent en effet un mariage arrangeant. Guillaume est marié à Alix, alors que celle-ci a pour amant l'abbé Eugène, son prétendu cousin. Quant à Maistre Jehan, il est le fiancé d'Anthoinette, convoitée par son protecteur, déjà marié, Monsieur l'Advocat. Pourtant, Maistre Jehan semble moins naïf que Guillaume. Dès la scène d'exposition, le clerc sait que Madame l'Advocate est délaissée par son mari[3215]. Il se demande aussi pour quelles raisons Monsieur l'Advocat se montre aussi insistant pour que le mariage se réalise[3216]. Maistre Jehan explique alors qu'il lui a promis une charge professionnelle plus honorifique que celle qu'il possède déjà :

> Encores me dist-il hier,
> Si j'accepte ce mariage,
> Qu'il me fera grand advantage,
> Qu'il me donra ou une office
> De sergent, ou le benefice
> Qu'il tient de long temps en mon nom.[3217]

Le clerc commence à rêver de ce qu'il ferait de cet argent : l'obligation de se marier lui semble alors moins difficile à accepter. Son avidité éclate donc au grand jour :

> L'ayant, qu'en feray-je sinon
> De bon argent pour me meubler ?
> Hà ! si je pouvois assembler
> Cinq ou six cens escus ensemble,
> Je serois riche, ce me semble[3218]

La cupidité de Guillaume dans *L'Eugène* est moins soulignée car c'est davantage sa complaisance qui est mise en œuvre. Dans ses différentes apparitions sur scène, il se révèle

[3214] *Ibid.*, p. 103, l. 240-242.
[3215] *Reconnue*, p. 47, v. 70-73 : « Janne raconte les ennuis / Qu'elle a soufferts ceste nuitée / De Madame, aussi mal traitée, / Aumoins, de son mari grison / Que parente de sa maison, / Et femme qui soit en sa race ».
[3216] *Ibid.*, p. 62, v. 450-453 : « Sans plus me deplaist d'estre serf / A ce monsieur qui m'importune / Jour et nuit changer de fortune, / Et parle de me marier ».
[3217] *Ibid.*, p. 62, v. 454-459.
[3218] *Ibid.*, p. 62-63, v. 460-464.

excessivement naïf : il ne s'étonne en effet jamais des nombreux biens qu'il possède avec Alix. À l'acte I, scène 3, Guillaume explique même que sa femme est si généreuse qu'elle lui donne beaucoup d'argent pour qu'il puisse se divertir[3219]. Or, le couple a contracté de nombreuses dettes, provoquant la venue de Matthieu, le créancier. Grâce aux différents personnages, nous apprenons que cet argent provient des amants d'Alix. En effet, la majorité du mobilier a été offert par Florimond avant son départ à la guerre. L'abbé Eugène a sûrement offert également de nombreux biens à la jeune femme. Il est ainsi difficile de savoir si Guillaume est réellement naïf ou s'il préfère faire semblant de l'être afin de conserver tous ces biens[3220].

Le dénouement offre des opportunités différentes pour Maistre Jehan et Guillaume. Tous les deux obtiennent en effet une forme de dédommagement, mais dans des circonstances différentes. À l'acte V, scène 4, lorsqu'il apprend le mariage d'Anthoinette avec un autre homme, Maistre Jehan se montre très déçu. Cette réaction paraît étonnante puisqu'il ne semblait pas enthousiaste au sujet de ce mariage. Pourtant, nous comprenons aisément le désappointement du clerc. Celui-ci se montre en effet à nouveau cupide puisqu'il est plus contrarié par la perte d'argent que par celle d'une future épouse : « Je n'ay que faire d'une femme : / J'en trouve trop pour de l'argent »[3221]. Finalement, Maistre Jehan sera récompensé de sa loyauté puisque l'Amoureux, qui est promis à la jeune première, lui offre ce qui lui était dû : « Conclu entre tous / De vous donner ou un office, / Ou vous laisser le benefice / Que sçavez, à fin d'en jouir »[3222]. Le clerc se réjouit de cette nouvelle puisqu'il espérait davantage obtenir des richesses qu'une épouse. La situation finale est tout autant réjouissante pour Guillaume dans *L'Eugène*. En effet, celui-ci est libéré de ses dettes et pourra continuer de bénéficier de la protection matérielle de l'abbé, tout en restant marié à Alix. Cependant, il lui faudra faire des concessions en acceptant, de manière explicite, la relation extraconjugale entre sa femme et l'abbé. Guillaume perpétue donc la tradition médiévale du mari complaisant puisqu'il est ravi de la proposition d'Eugène. Le mari se contente ainsi de la situation qu'on lui offre puisqu'il en tire parti.

La possibilité d'obtenir une grande somme d'argent rend les personnages naïfs. Ces derniers pensent en effet tellement à ce qu'ils pourraient obtenir qu'ils perdent toute lucidité. On rencontre cette situation dans *Les Escoliers*. Même si Marin, le père de Grassette, n'arrange

[3219] *Eugène*, p. 53, v. 474-477.
[3220] Nous nous sommes interrogée sur la naïveté de Guillaume dans notre partie II : cf. *supra*, p. 249-255.
[3221] *Reconnue*, p. 141, v. 2146-2147. Maistre Jehan se montre contrarié également de l'annulation de son mariage à l'acte V, scène 5. Mais il ne pense à nouveau qu'à son intérêt personnel perdu. Cf. *ibid.*, p. 152, v. 2357-2360 : « Et moy qui ay perdu ma femme, / Qu'auray-je pour mon interest ? / J'ay le double de son arrest : / Il faut bien que j'ais quelque chose ».
[3222] *Ibid.*, p. 152, v. 2363-2366.

pas l'entrevue avec son amant, Sobrin, il est en quelque sorte responsable lui aussi de la perte de virginité de sa fille. En effet, Marin « vend sa fille » malgré lui puisqu'il est obnubilé par l'argent que Sobrin, déguisé en villageois, lui promet en échange de son vin[3223]. Ainsi, il demande à Grassette d'accompagner le jeune homme et, ensuite, pense uniquement à ses affaires financières[3224]. D'un côté, nous pouvons penser que le père est surtout victime de la ruse du jeune homme avec son déguisement. Pourtant, d'un autre côté, nous savons que Sobrin comptait justement sur la cupidité de Marin pour que celui-ci tombe dans le piège[3225]. Ainsi, l'appât du gain fait perdre le sens des réalités et certains personnages sont prêts à tout mettre en œuvre pour satisfaire leur désir de richesses, quitte à trahir ceux qui leur sont proches, même ceux qu'ils doivent servir.

[3223] *Escoliers*, p. 183 : « Bien, pour ce coup tu en auras, / Mais sçais-tu quoy, tu me payras, / Du principal et de l'attente ».
[3224] *Ibid.*, p. 183 : « Ce pendant que cela se faict, / J'ay quelque marché imperfaict / Avecques Macé loche-teste ; / Encor qu'il soit aujourd'huy feste, / Si ne veux-je pourtant laisser / A mes besonges avancer : / Je vay chercher à l'heure à l'heure / Le logis auquel il demoure ».
[3225] À ce sujet, Finet, le voisin de Marin, expliquait que l'argent était l'une de ses faiblesses. Cf. *ibid.*, p. 180 : « Luy qui est diligent, / Quand il faut parler de monnoye, / Mettra soudain Grassette en voye ».

2.3. La loyauté des serviteurs fragilisée

2.3.1. Les valets cupides

Dans son étude sur la comédie, Eugène Rigal rappelle les caractéristiques principales des serviteurs, notamment en ce qui concerne la relation maître-valet : « le valet est généralement dévoué aux jeunes gens, soit par bonté d'âme, soit parce que les jeunes gens, livrés à leurs passions, ont besoin du valet et lui montrent une familiarité qui les flatte »[3226]. Pourtant, certains valets n'agissent pas toujours en bienfaiteurs pour leurs maîtres. La tradition théâtrale est riche en valets qui font passer leur cupidité avant leur loyauté. Certes, dans la comédie antique, certains d'entre eux, tel Liban chez Plaute, s'indignent contre ceux qui ne pensent qu'à piéger leur maître et à en tirer profit[3227]. H. W. Lawton rappelle ainsi que le type du valet cupide est absent du théâtre de Térence. Dans les comédies antiques, nous trouvons ainsi davantage le personnage de Dave, qui est le parangon de la loyauté[3228]. Dans l'*Andrienne*, la fidélité est exaltée au nom de hautes valeurs morales :

> Ego, Pamphile, hoc tibi pro seruitio debeo,
> Conari manibus pedibus noctesque et dies,
> Capitis periclum adire, dum prosum tibi.
> Tuomst, siquid praeter spem euenit, Mihi ignoscere.
> Parum succedit quod ago, at facio sédulo ;
> Vel Melius tute reperi, me missum face.[3229]

La cupidité du valet est davantage représentée dans les pièces du Moyen Âge, comme le souligne Halina Lewicka : « Le type n'est point rare dans l'ancien théâtre français qui connaît dès avant la commedia dell'arte le valet fripon, conducteur de l'action »[3230]. Au XIII^e^ siècle, le jeu du *Garçon et l'Aveugle* par exemple rend célèbre le personnage du valet retors avec Jehannet[3231]. Celui-ci décide de travailler pour le compte d'un aveugle et de chanter avec lui afin d'obtenir de l'argent et du pain. Cependant, Jehannet lui fait croire que personne ne leur

---

[3226] E. RIGAL, *De Jodelle à Molière : tragédie, comédie, tragi-comédie*, ch. 1 « Les personnages conventionnels de la comédie au XVI^e^ siècle », Paris, Hachette, 1911, p. 1-30, ici p. 8.
[3227] PLAUTE, *Asinaria*, p. 99, v. 256-257 : « Serua erum ; caue tu idem faxis alii quod serui solent, / Quid ad eri fraudationem callidum ingenium gerunt » : « Tire ton maître d'embarras : ne va pas faire comme le commun des esclaves qui n'ont d'esprit et d'adresse que pour tromper les leurs ».
[3228] H. W. LAWTON, *Térence en France au XVI^e^ siècle*, p. 91 : « Quant aux personnages, Grévin s'est souvenu, pour les dépeindre, de certains passages de Térence. Richard, serviteur de Loys, est un Dave du XVI^e^ siècle ; comme lui, il déclare sa loyauté envers son maître ».
[3229] TERENCE, *Andrienne*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (1^re^ éd., 1942) (*Collection des universités de France*), p. 122-206, ici p. 174, v. 675-680 : « Mon devoir, Pamphile, est de travailler à ton service, des pieds et des mains, la nuit et le jour, d'aller jusqu'à risquer ma tête, pourvu que je te serve. Ton rôle à toi, si quelque chose arrive contre mon attente, c'est de me pardonner. Ce que je fais ne réussit guère, mais j'y mets tout mon zèle. Sans cela, trouve mieux toi-même, et envoie-moi promener ».
[3230] H. LEWICKA, *Études sur l'ancienne farce française*, p. 52.
[3231] *Le Garçon et l'Aveugle : jeu du XIII^e^ siècle*, éd. et trad. J. DUFOURNET, Paris, Honoré Champion, 2005 (*Champion Classiques – Moyen Âge*, 15).

donne de l'argent[3232]. Le garçon va même plus loin en battant son maître[3233] et en feignant de se faire attaquer par des voyous. L'aveugle est d'ailleurs très naïf et croit aux bons services de Jehannet[3234]. À la fin du jeu, l'aveugle perd tous ses biens et comprend qu'il s'est fait tromper par le jeune homme[3235].

Cette thématique fait également partie de la farce. Dans *Le badin qui se loue*[3236], un couple a engagé un badin pour tenir le rôle de serviteur. Celui-ci va être témoin malgré lui de l'infidélité de sa maîtresse. En effet, elle profite de l'absence de son mari pour recevoir son amant. Ayant surpris les deux amants, le badin menace de tout révéler à son maître[3237]. L'amoureux lui donne alors de l'argent en prétextant qu'il pourra aller s'acheter du pâté pour l'éloigner du logis : « Mais tien ! va t'en dès maintenant / Achepter quelque bon pasté »[3238]. Néanmoins, la ruse des deux amants échoue et le spectateur assiste à un comique de situation[3239]. Alors qu'ils pensaient être tranquilles, le badin ne cesse de les interrompre en posant des questions. Le mari finit par rentrer et le badin explique tout ce qu'il s'est passé sans réfléchir : « C'est mon, c'est mon : c'est un alland. / Il a luyté à ma maistresse ; / Mais de la premiere luyte adresse, / Il la vous a couchée en bas »[3240]. Ainsi, le badin a pu profiter des différents dons de l'amant sans l'aider en retour, en prétextant qu'il ne comprenait pas la situation.

Si certains valets mettent au point des plans pour sauver leurs maîtres, d'autres en usent pour les tourner en ridicule. Même si les comédies antiques mettent davantage en avant la loyauté des serviteurs, on peut relever des exceptions. C'est notamment le cas chez Plaute dans *Le Miles gloriosus* et sa réécriture au XVI^e^ siècle par Baïf, dans *Le Brave*. Dans ces deux pièces, le soldat fanfaron est déshonoré car ses valets lui font croire qu'il est aimé d'une jeune femme[3241]. Or, il s'agissait d'un subterfuge dans le but de déposséder le soldat fanfaron de ses biens[3242]. Dans *Le Brave*, Taillebras se croit aimé d'Emee et la couvre de richesses. Son valet,

[3232] *Ibid.*, p. 139, v. 95-98 : « Par le cul bieu, ne huis ne porte / Ne vi encore anuit ouvrir ; / Chi porriemes de faim morir / Ains que nus riens nous aportast ».
[3233] *Ibid.*, p. 143, v. 150 : « Tenés pour çou ! ».
[3234] *Ibid.*, p. 149, v. 223 : « Bien sai que tu ne pues meffaire ».
[3235] *Ibid.*, p. 151, v. 253-255 : « Ha ! Ha ! Diex, con je sui destrois ! / Ou est li mors, qui tant demeure / Ke ne me prent ? ».
[3236] *Recueil de farces (1450-1550)*, t. 4, *Le Badin qui se loue*, p. 37-65.
[3237] *Ibid.*, p. 53, v. 195-198 : « Tout doulx, tout doulx ! / Et que dyable faictes-vous ? Vous faictes la beste à deux doulx. / Je le diray à mon maistre ».
[3238] *Ibid.*, p. 55, v. 214-215.
[3239] *Ibid.*, p. 56-62.
[3240] *Ibid.*, p. 62-63, v. 304-307. Cf. également, *ibid.*, p. 63-64, v. 311-314 : « Il vouloit faire, comme je croy, / Un hault de chasse à ma maistresse ; / Car il regardoit que sa brayette / Estoit assez haulte pour elle ».
[3241] Cf. PLAUTE, *Miles Gloriosus*, p. 236-271 ; Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 157-236.
[3242] Cf. PLAUTE, *Miles Gloriosus*, p. 272-275 ; Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 236-241.

Finet, lui fait croire qu'une autre femme, Fleurie, est très amoureuse de lui. En effet, Emee aime un autre homme, Constant, et a demandé l'aide de Finet pour éloigner Taillebras. Ce dernier doit alors faire un choix entre les deux femmes et il choisit Fleurie puisqu'il pense que celle-ci possède une grande fortune. Malheureusement, à la fin de la pièce, Taillebras découvre que son valet lui ment depuis le début. Le soldat fanfaron se retrouve seul et démuni : en effet, Fleurie n'était ni riche ni amoureuse de lui. De son côté, Emée parvient à prendre la fuite avec Constant, et Finet les suit.

Dans *Les Escoliers*, le valet Finet essaie de conjuguer loyauté et profit personnel. À l'acte I, scène 2, il s'efforce de trouver des solutions pour aider son maître, Sobrin. Cependant, tout stratagème auquel il aura recours ira à l'encontre des ordres donnés par le père de Sobrin. Le spectateur pourrait croire que Finet est face à un dilemme : obéir à Maclou ou aider Sobrin. Un dilemme se présente bien à Finet mais sous un angle différent : s'il n'aide pas son jeune maître, il sera perdant financièrement[3243]. Cet argument convainc le valet d'agir en faveur de Sobrin. La scène se répète à l'acte II, scène 2 où Finet hésite encore à choisir entre ses deux maîtres. Pourtant, c'est à nouveau l'appât du gain qui lui permet de trouver une solution :

> Mon prieur, qui est le subject
> Ores d'un feminin object,
> Usera vers moy de largesse,
> Si je luy gaigne une maistresse :
> Est il esprit ny cœur encor,
> Que la corruption de l'or
> D'estrange façon me transporte ?[3244]

Ici, il démontre sa vénalité puisque l'idée d'obtenir une compensation financière lui donne du courage pour agir. Ainsi, l'appât du gain permet de rendre les serviteurs loyaux. Finet semble en avoir conscience puisqu'il essaie de convaincre d'autres personnages de l'aider en leur promettant de nombreux biens. Cette situation apparaît une première fois avec la chambrière Babille, mais également avec Friquet, le voisin qui voulait dénoncer leurs méfaits[3245]. Même si Friquet faisait preuve de loyauté envers son ami et voisin Marin, il ne parvient pas non plus à résister à la tentation de l'argent. Ainsi, l'appât du gain révèle la part sombre des personnages dépourvus de toute valeur morale.

Nous pouvons penser aussi à Gaster dans *Les Néapolitaines* qui profite d'autrui sans vergogne. Après avoir loué les mérites du soldat fanfaron, Gaster se retrouve seul à l'acte I, scène 4. Dans son monologue, il dévoile son côté manipulateur : « Cependant que je l'ay entre

[3243] *Escoliers*, p. 169 : « Si je laisse mon amoureux, / Me voyla pauvre et malheureux ».
[3244] *Ibid.*, p. 173.
[3245] *Ibid.*, p. 186 : « Il est bien vray ce que l'on dict : / Vous trouverez un genre d'hommes, / Au malheureux temps où nous sommes, / Qui n'ont meilleur gain que celuy / Qui leur vient du malheur d'autruy ».

mes mains, je le manieray de bonne sorte, à courbettes et à passades. Il m'en faut icy arracher ce que je pourray »[3246]. Il est d'ailleurs fier d'expliquer que son métier consiste à profiter d'autrui : « Quand j'ay abordé quelqu'un, il est bien plus fin et cauteleux s'il m'eschappe sans laisser de plume »[3247]. Sa loyauté est donc feinte. En effet, à la fin de la pièce, à la suite du départ du soldat fanfaron, Gaster ne s'émeut que de la perte de ressources financières : « Puisque mon Espagnol s'en va, je pers en luy une de mes meilleures vaches à laict »[3248]. Néanmoins, il ne compte pas s'arrêter en si bon chemin puisqu'il va chercher une autre personne dont il pourra tirer profit : « Et par ainsi, pour un perdu, deux recouvrez. Ce sont pigeons, les uns s'en vont, les autres viennent »[3249]. Gaster pense qu'il trouvera toujours une personne dont il pourra soutirer de l'argent. Il est donc aisé d'avoir un serviteur loyal, si l'on veut bien se montrer très généreux avec lui.

En nous appuyant sur la farce du *Badin qui se loue*, nous observons l'évolution du badin puisque, si celui-ci se cachait derrière sa naïveté, Gaster, bien au contraire, assume ses méfaits. En ce sens, il ressemble au valet retors également présent dans les comédies européennes de l'époque. Nous pouvons en effet convoquer une des pièces espagnoles phares du XV^e^ siècle : *La Celestina*. Même si les valets du jeune homme Calixte, Sempronio et Parméno, veulent d'abord aider leur maître[3250], ils vont se laisser pervertir par la célèbre entremetteuse Célestine. L'honnêteté de Parméno paraissait pourtant infaillible, mais l'appât du gain est trop important. Les deux valets ne pensent alors plus qu'à une seule chose : l'argent qu'ils réussiront à amasser en profitant de la naïveté de leur maître[3251]. L'avidité les pousse d'ailleurs à commettre un crime en tuant Célestine par vengeance car celle-ci refusait de partager le butin avec eux.

Enfin, dans *La Cortigiana* de l'Arétin, les deux valets de Parabolain, Lachappe et Rousseau, profitent d'être seuls pour brosser de leur maître un portrait négatif : « Il nostro padrone è il più magnifico gaglioffo e'l più venerabile manigoldo e'l maggior sciagurato che sia al mondo »[3252]. Leur réquisitoire relève du registre hyperbolique car ils ne supportent pas le

[3246] *Néapolitaines*, p. 30, l. 470-472.
[3247] *Ibid.*, p. 30, l. 480-482. Cf. aussi, *ibid.*, p. 30, l. 508-512 : « Et qu'on l'appelle comme l'on voudra, art de flatterie, bouffonnerie, macquerelage ou autrement, il ne m'en chaud du nom, pourveu que le profict y soit ».
[3248] *Ibid.*, p. 88, l. 2667-2669.
[3249] *Ibid.*, p. 88, l. 2680-2682.
[3250] Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, p. 269-270 : « Amo a Calisto porque le devo fidelidad » (Traduction, p. 86 : « J'aime Calixte parce qu'il m'a pris à son service et que je lui dois fidélité »).
[3251] *Ibid.*, p. 281-282 : « Cient monedas de oro » (Traduction, p. 97 : « Cent pièces d'or ») ; « ¡ O Dios ! No ay pestilencia más eficaz que el enemigo de casa para empecer » (Traduction, p. 97 : « Comme on a raison de dire qu'il n'y a pire poison que l'ennemi qu'on abrite sous son propre toit ! »).
[3252] L'ARETIN, *La Cortigiana*, p. 19 : « Notre maître est le plus magnifique vaurien, le plus vénérable coquin et la plus grande canaille qui soit au monde ».

fait d'avoir pour maître un ancien valet[3253]. De plus, ils ne comprennent pas pourquoi Parabolain ne les traite pas avec gentillesse dans la mesure où il est justement un ancien serviteur[3254]. Les deux valets en viennent même à souhaiter sa mort tant il est exigeant et excessif : « Ch'ei sia ammazzato ! »[3255]. Ainsi, Lachappe suggère à son acolyte de l'assassiner de leurs propres mains : « Vogliamo noi una notte dargli d'una accetta sul capo al boia ? »[3256]. Néanmoins, Rousseau a une meilleure idée : escroquer leur maître. Il va alors lui faire croire qu'il obtiendra l'amour de son amante pour lui et demande même l'aide d'une entremetteuse. Rousseau doit faire semblant de louer son maître auprès de cette maquerelle. Cependant, il avoue en aparté qu'il ment[3257]. Ainsi, à l'acte IV, scène 4, au cœur de son monologue, Rousseau ne se présente pas comme un exemple de vertu : « Io son bugiardo infingardo soiardo, frappatore adulatore e traditore, furo e spergiuro e tabachino »[3258]. Les serviteurs trahissent donc facilement leurs maîtres lorsqu'ils sont motivés par l'argent. Même si cette caractéristique fait partie de l'évolution du valet au fil des siècles, nous allons voir que ce trait est encore plus présent chez son homologue féminin.

2.3.2. Un cas particulier : la chambrière

Le personnage de la chambrière est particulier puisqu'il possède les caractéristiques à la fois du serviteur et de l'entremetteuse. La chambrière est en effet au service d'un autre personnage féminin, mais peut se montrer cupide en jouant le rôle d'entremetteuse. Selon Tovi Bibring, *Les Cent nouvelles nouvelles* mettent en évidence deux types de chambrière : l'une mène une vie décente alors que l'autre ne cherche qu'à tirer profit de la situation[3259]. Selon Madeleine Lazard, les traits de caractère de la chambrière ne sont pas toujours positifs :

> Toujours prêtes à faire danser l'anse du panier, à chaparder de la nourriture, médisantes à l'égard de leur maîtresse, jalouses les unes des autres, expertes en ruses et en tromperies, maquerelles à l'occasion, de la femme, elles n'ont pas plus de scrupules à « coucher avec le maistre » pour être « dame en la maison ».[3260]

[3253] *Ibid.*, p. 19 : « Io l'ho visto camariero d'una mula, e or non sicdegna toccar l'oro maccinato con guanti » : « Je l'ai vu valet de chambre d'une mule, et maintenant il ne daigne même plus toucher de l'or broyé avec des gants ».
[3254] *Ibid.*, p. 19 : « Mai e' fa una galantaria con servitori, e piglia famigli a provarsi un mese l'un l'altro » : « Jamais la moindre amabilité aux serviteurs. Il prend les valets un mois pour un essai mutuel ».
[3255] *Ibid.*, p. 20 : « Qu'il crève ! ».
[3256] *Ibid.*, p. 20 : « Le brigand ! Tu ne veux pas qu'une de ces nuits on lui donne un coup de hache sur la tête ? »
[3257] *Ibid.*, p. 72 : « Io mento per la golla » : « Je mens comme un arracheur de dents ! »
[3258] *Ibid.*, p. 97 : « Je suis menteur, trompeur, farceur, hâbleur, flatteur et délateur, larron et félon et espion ».
[3259] T. BIBRING, « Love Thy Chambermaid : Emotional and Physical Violence of the Servant in *Les Cent Nouvelles nouvelles* », p. 65 : « The innocent ones are decent girls who work for their living to earn a dowry so they can marry » ; « The other type of servant reflects the stereotypical image of an easy, lustful girl ».
[3260] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 334.

Les différents défauts attribués à la chambrière apparaissent surtout dans les œuvres du Moyen Âge. Son portrait ressemble donc beaucoup à celui du valet que nous venons de dépeindre. Barbara C. Bowen explicite par exemple les méfaits causés par la chambrière : « Leur seule caractéristique marquée est l'égoïsme. Elles se rangent du côté du maître ou de la maîtresse selon le gain probable à en tirer. Elles n'ont aucun sens moral, sont querelleuses et possèdent un répertoire redoutable d'insultes et de grossièretés »[3261]. La critique est donc assez vive à leur encontre dans les farces. Tel est le cas dans le *Caquet des bonnes chamberieres* où la critique à leur encontre est acérée[3262]. En effet, l'auteur les décrit comme des marchandes : « Je parle à vous, mes dames les servantes, / Qui chascun jour estes par tout en ventes, / Comme marée ou macquereaulx ès halles, / Ne demandans qu'à jouer des cymballes »[3263]. Les chambrières semblent ainsi se livrer à divers commerces, tels des marchands ambulants. Elles profitent en effet de l'argent donné par leur maîtresse :

> Je le vous dis pour vray, rien ne vous nye :
> A icelle vous donnez grant poignye
> De monnoye pour aller au marcher
> Y achepter vivres pour la mesgnye,
> Mais bien souvent jouent du desmarcher.[3264]

L'auteur précise son propos en étendant les méfaits de la chambrière puisque celle-ci profiterait de la naïveté de plusieurs personnages pour obtenir ce qu'elle veut, en matière d'argent ou de nourriture[3265]. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans le discours de la *Chambriere a louer a tout faire*[3266], la motivation essentielle est l'appât du gain :

> Pour me retirer ceste part,
> Veoir si je trouverois service
> En quelque lieu qui fust propice
> Pour moy, tendant à cette fin
> D'y demourer, pour et afin
> De gaigner argent ou monnoye
> Pour me donner un peu de joye
> Quelquefois, le temps advenir.[3267]

De plus, dans la *Farce des chambrières*, lorsque les deux jeunes femmes se retrouvent à la fontaine, elles médisent sur leurs maîtres respectifs[3268]. L'une des deux avoue d'ailleurs

[3261] B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, p. 51.
[3262] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. 5, *Caquet des bonnes chamberieres*, p. 71-84.
[3263] *Ibid.*, p. 72.
[3264] *Ibid.*, p. 74.
[3265] *Ibid.*, p. 74 : « Des faulses clefz de la cave faict faire / En abusant l'ouvrier par son caquet, / Et puis après, pour tout le cas parfaire, / Aultres semond pour faire le bancquet ». L'idée est développée par la suite que la chambrière profite des nombreux vivres de ses maîtres, et notamment du vin. Cf. *ibid.*, p. 74-75.
[3266] *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. 1, *Chambriere a louer a tout faire*, p. 89-108.
[3267] *Ibid.*, p. 90.
[3268] *Le Recueil de Florence*, *Farce des chambrières*, p. 721-731.

que son maître lui a proposé une « coste »[3269] afin qu'ils prennent du plaisir ensemble. Cependant, elle a refusé ses avances. L'autre chambrière lui fait alors part des rumeurs qui courent sur elle : non seulement, elle est aimée de son maître, mais elle profiterait tout de même de ses largesses[3270]. Ensuite, elles commencent à évoquer le paiement qu'elles reçoivent[3271]. Elles ne semblent pas satisfaites de ce qu'elles obtiennent en retour de leurs nombreux services. Ainsi, elles en viennent à utiliser un proverbe répandu : « Mains d'honneur et plus de prouffit ! »[3272]. Cette farce met à nouveau en scène une chambrière cupide puisque l'une des deux, Marguerite, ne se soucie pas des agissements de sa maîtresse et ne pense qu'à l'argent : « Je n'entens qu'a faire ma main »[3273]. Le personnage de la chambrière est donc bel et bien assimilé au profit et à l'appât du gain.

Nous pouvons ainsi nous demander pourquoi le portrait de ce personnage peut se confondre avec celui de la courtière en amour. Christine de Pizan assimile l'activité de la servante à celle d'une entremetteuse. Selon l'auteur, elle se prête volontiers à l'intrigue : « s'il avient que aucun galant lui promette ou donne chapperon ou robe pour faire un message a sa maistresse, se elle ne le fait de bonne maniere, que elle soit arse »[3274]. La vieille servante Hercelot participe par exemple au piège tendu par sa maîtresse Dame Mahaut au chapelain de Saint-Cyr dans le fabliau *Le Prestre et Alison*[3275]. Alors que le chapelain veut épouser Marion, la fille de Dame Mahaut, les deux femmes lui font croire qu'il va partager le lit de celle qu'il convoite. Le chapelain va tomber dans le piège car il ne passera pas la nuit avec Marion mais avec Alison : « Une meschinete de vie, / Qui de cors fu bien eschevie, / A tot le monde communaus »[3276]. Hercelot compte bien profiter aussi de la situation et flatte le religieux afin que celui-ci la couvre de cadeaux[3277]. Cependant, la servante ridiculise le chapelain. Elle profite en effet que celui-ci soit en compagnie d'Alison pour mettre le feu à la paillasse et crier au secours. Elle est désignée par le narrateur comme une femme maligne et rusée : « Hercelot n'i volt atarder, / Qui molt savoit mal et voidie »[3278]. Tout le monde accourt dans la maisonnée et découvre le prêtre dénudé avec Alison. Ce dernier est alors pourchassé et maudit : « Li maistres

[3269] *Ibid.*, p. 723, v. 58.
[3270] *Ibid.*, p. 723, v. 65-67 : « Et je t'entans bien, ne t'en chaille, / Mais que tu face ton proffit / Bien en la maison ».
[3271] *Ibid.*, p. 724.
[3272] *Ibid.*, p. 724, v. 145.
[3273] *Ibid.*, p. 725, v. 175.
[3274] Christine DE PIZAN, *Le Livre des trois vertus*, éd. Ch.-C. WILLARD, Paris, Honoré Champion, 1989 (*Bibliothèque du XV^e siècle,* 50), p. 210 (« Item, des femmes servans et chamberieres »). Cf. M. LAIGLE, *Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan*, Paris, Honoré Champion, 1912 (*Bibliothèque du XV^e siècle*, t. 16), p. 359.
[3275] *Nouveau recueil complet des fabliaux*, t. 8, *Le Prestre et Alison*, p. 183-206.
[3276] *Ibid.*, p. 198, v. 141-143.
[3277] *Ibid.*, p. 200, v. 214-215 : « Et va jurant Dieus et saint Pierre / Bon loier en vorra avoir ».
[3278] *Ibid.*, p. 205, v. 390-391.

bouchiers d'un baston / Le feri par mi les costez »[3279]. Ici, la servante concilie ses intérêts avec ceux de sa maîtresse. Elle met en scène une ruse complexe pour humilier un homme d'Église et parvient à obtenir de l'argent pour ses méfaits.

Dans les comédies humanistes, la frontière entre la courtière d'amour et la servante est souvent mince, à l'image de Paquete dans *Le Brave*. En effet, dans cette comédie, Finet, le valet de Taillebras, use de stratagèmes contre son maître afin que ce dernier se désintéresse d'Emée. Pour ce faire, il demande l'aide de deux femmes, dont une chambrière qui doit feindre d'être une entremetteuse :

> Or ayant ces deux filles cy,
> J'ordonne que cette mignonne,
> Qui est la maistresse, s'adonne
> A faire tresbien semblant d'estre
> Vostre fame et d'aimer mon maistre,
> Je dy, ce brave Taillebras ;
> Et qu'elle ne s'oublie pas
> De feindre qu'à sa chamberiere,
> (Qui feindra d'estre courretiere
> De son amour) elle a baillé
> Cet anneau que m'avez baillé.[3280]

La chambrière va tenir son rôle à la perfection en jouant avec les sentiments du soldat fanfaron, tout en espérant obtenir de l'argent en retour. Les comédies du XVI^e^ siècle perpétuent donc la tradition héritée du Moyen Âge quant à la cupidité de la chambrière. Le même constat peut en effet être établi dans *Les Corrivaus*. Dans cette comédie, Alizon est la chambrière de Fleurdelys, convoitée par deux jeunes hommes, Euvertre et Filadelfe. Dès sa première apparition sur scène, Alizon va aider Euvertre pour l'introduire dans la chambre de Fleurdelys. La chambrière tient à nouveau le rôle d'entremetteuse, même si elle n'affiche pas clairement sa cupidité. Pourtant, à l'acte II, scène 1, le jeune homme confie à son serviteur qu'il a dû acheter la loyauté d'Alizon afin que celle-ci veuille bien lui venir en aide : « Je me suis si bien acointé d'elle par presens, prières, & courtoysies, qu'elle a fait quelque message pour moy à ma Fleudelys, & m'a mis quelque peu en sa grâce, & en son amitié »[3281]. Le caractère vénal de la chambrière devenue une entremetteuse apparaît : elle n'aidera autrui que si elle reçoit de nombreux présents en retour. À la scène suivante, Euvertre continue d'ailleurs de lui promettre de la récompenser : « Alizon, si tu fais cela pour moy, Je sçay bien où est le plus beau demiceint du monde, & la plus belle paire de patinostres que tu veis en ta vie : je te les donneray, outre beaucoup d'autres

[3279] *Ibid.*, p. 205, v. 416-417. Voir aussi : *ibid.*, p. 206, v. 432-435 : « Les cous li parent par le dos, / Par les costez et par les flans, / Des bastons qui furent pesanz : / Molt fu laidengiez et batuz ».
[3280] Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, p. 139-140, v. 2126-2136.
[3281] *Corrivaus*, p. 83.

presens que je te pourray faire »[3282]. Certes, Alizon ne formule aucune demande explicite, mais sa cupidité est implicite puisqu'elle introduit tout de même un des amants dans la chambre de sa maîtresse, sans parvenir à maîtriser les conséquences de ses actes. Nous n'assistons en effet jamais à un dialogue entre la chambrière et la jeune femme, ce qui montre qu'Alizon agit contre le gré de Fleurdelys. L'appât du gain l'emporte à nouveau sur la loyauté dans cette comédie.

Les Escoliers met en scène un même type de personnage avec Babille. Elle se trouve au cœur de l'intrigue amoureuse puisqu'elle est sollicitée par Sobrin, amoureux de Grassette. Même si Babille semble défendre sa maîtresse, nous assistons à un retournement de situation à l'acte II, scène 2. En effet, Babille se laisse facilement convaincre par Finet, le valet de Sobrin, lorsque celui-ci lui rappelle que son maître possède de nombreuses richesses : « Mon maistre est opulent et riche, / Et à ceux ne fut jamais chiche / Qui luy ont faict quelque plaisir »[3283]. Ainsi, Babille ne va montrer aucune résistance face à l'appât du gain : « Tu m'as le cerveau enchanté »[3284]. La chambrière va donc aider Sobrin, même si elle sait pertinemment que sa maîtresse en aime un autre. À l'acte III, scène 1, Babille brosse un portrait péjoratif de Corbon afin que Grassette se détourne de lui. L'un de ses arguments concerne la sécurité financière que l'un des deux amants pourrait davantage lui procurer : « Si je voulois estre amoureuse, / Je seroy trop plus curieuse / D'un qui auroit quelque moyen, / Que d'un autre qui n'auroit rien »[3285]. Babille essaie de persuader Grassette puisqu'elle a été elle-même conquise par les richesses de Sobrin. La chambrière joue ici davantage le rôle d'une entremetteuse. À l'acte III, scène 4, son maître, Marin, l'accuse d'ailleurs d'être ingrate en assistant Grassette dans ses amours[3286] alors qu'il lui a donné une situation : « Tu ne penses plus, malotrue, / A la premiere pauvreté / Où si long temps tu as esté »[3287]. Babille aurait pu être victime de la pauvreté, comme toute entremetteuse, mais elle y a échappé.

Toutefois, à l'acte IV, scène 2, le portrait de la chambrière s'assombrit. En effet, comme Alizon dans *Les Corrivaus*, Babille va participer au stratagème de Sobrin pour s'introduire dans la maison de Marin et forcer la main à Grassette. Lorsque Finet lui donne des instructions pour mener à bien le plan de son maître, la chambrière pose peu de questions sur les conséquences

[3282] *Ibid.*, p. 87.
[3283] *Escoliers*, p. 174.
[3284] *Ibid.*, p. 174. Finet lui promet en effet qu'elle sera récompensée en échange de son aide. Cf. *ibid.*, p. 174 : « Et si par parolle rusée / Tu luy fais changer de pensée, / Tu auras un beau cotillon, / Ou encore quelque meilleur don ».
[3285] *Ibid.*, p. 176.
[3286] *Ibid.*, p. 178 : « Tu la veux faire amouracher ». Le voisin de Marin, Friquet, l'avait en effet mis en garde contre Babille dont il avait observé les tractations. Cf. *ibid.*, p. 171 : « Vostre servante dangereuse / Ses secrettes amours conduict ».
[3287] *Ibid.*, p. 178.

possibles. L'appât du gain est de nouveau trop important : « Mais qui est galleux qu'il se frotte, / Il faict bon gaigner une cotte : / L'odeur du gain sent tousjours bon »[3288]. Même si Babille se doutait de quelque chose, elle préfère exécuter le plan de Sobrin pour obtenir une récompense. Il s'agit d'ailleurs de sa dernière apparition sur scène : la chambrière a participé en quelque sorte au déshonneur de sa maîtresse en faisant passer sa cupidité avant sa loyauté. La situation est plus grave encore dans cette comédie puisque, dans *Les Corrivaus*, Alizon avait uniquement introduit un des deux amants, mais celui-ci n'avait pas ravi l'honneur de la jeune première.

Une chambrière dans notre corpus est, elle, explicitement cupide : Marion dans *Les Esbahis*. Cette dernière occupe plus précisément le statut de « lavandière » et joue le rôle d'entremetteuse. Comme Alizon dans *Les Corrivaus*, elle met sa ruse au service de l'un des jeunes hommes de la pièce qui convoite Madalêne. Néanmoins, les deux servantes sont différentes sur deux points puisque Jacques Grévin rapproche davantage son personnage du type médiéval. Tout d'abord, Marion agit en accord avec sa maîtresse qui désire recevoir son soupirant. Son plan pour introduire le jeune homme est donc connu par Madalêne. Dans *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Madeleine Lazard rappelle ainsi les caractéristiques de Marion : « L'entremetteuse travaille pour qui paie le mieux. Marion d'emblée est de cœur avec les amoureux contre le vieillard et contre le père soucieux de ses écus plus que du bonheur de sa fille »[3289]. Si sa cupidité n'est pas explicite avec l'Advocat, ce n'est pas le cas avec tous les personnages. Dans la scène d'exposition, la lavandière voit au loin le vieillard Josse s'avancer vers elle et espère lui soutirer un chapeau que celui-ci lui avait promis :

> Mais si auray-je cependant
> Le chaperon, en attendant
> De recevoir encore mieux
> De cest autre jeune amoureux :
> Il ne fault s'oublier derrière.[3290]

Au cours du dialogue, Marion réclame rapidement son dû à deux reprises : « Mais parlez-moy du chaperon / Que m'avez si longtemps promis »[3291] et « Mais au poinct / Ce chaperon l'auray-je poinct ? / Ne vous en souviendroit-il plus ? »[3292]. La jeune femme en vient même à souligner le manque de générosité de Josse. Ici, son insistance révèle son caractère cupide. En effet, à la fin de la scène, Marion avoue en aparté avoir déjà dupé Josse en revendant les biens qu'il lui

[3288] *Ibid.*, p. 182.
[3289] M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, p. 311.
[3290] *Esbahis*, p. 97, v. 143-147.
[3291] *Ibid.*, p. 101, v. 234-235.
[3292] *Ibid.*, p. 102, v. 243-245.

avait donnés pour son futur mariage[3293]. Ainsi, Marion apparaît comme une arnaqueuse rusée qui a profité de la naïveté du vieillard amoureux pour lui soutirer de l'argent. Dans ce cas précis, elle a agi pour son propre intérêt puisqu'elle n'a nullement utilisé cet argent pour les jeunes premiers par exemple. Ainsi, même si ses actions les aident et éloignent Josse, elle essaie tout de même de tirer parti de la situation.

Conclusion

Motif littéraire très répandu, l'argent apparaît de différentes manières dans notre corpus, reprenant ainsi la double tradition médiévale du théâtre comique et du théâtre sérieux. La majorité des personnages semblent soumis au règne de l'argent. Les dramaturges de notre corpus reprennent des griefs bien connus contre le marchand dont la principale occupation est de veiller à son enrichissement personnel, mais aussi contre les prêteurs d'argent, bourreaux des plus démunis. Même si la cupidité de Thomas dans *Les Contens* et du Trésorier dans *La Trésorière*, ainsi que celle de Matthieu dans *L'Eugène* sont mises en avant, il n'en reste pas moins que leur portrait est adouci par rapport aux textes médiévaux. Ces personnages restent essentiellement comiques car ils sont tous tournés en ridicule. Si Thomas et le Trésorier peuvent être considérés comme des trompeurs dans la sphère professionnelle, les rôles s'inversent dans la sphère privée car ils deviennent les trompés de leur épouse. La naïveté des deux hommes est ainsi davantage soulignée que leur cupidité. Quant à Matthieu, sa réaction est également source de comique à la suite de la proposition de l'abbé Eugène. Il oublie en effet rapidement ses principes de prêteur d'argent, dès lors qu'il entrevoit la possibilité d'obtenir une charge ecclésiastique pour son fils.

La religion entre en ligne de compte avec l'argent et, là encore, les dramaturges du XVI^e^ siècle perpétuent une longue tradition française. Tandis que Sobrin dans *Les Escoliers* préfère échanger son prieuré contre l'identité de son rival, l'abbé Eugène dans la pièce éponyme utilise également la religion pour servir ses amours. Il assure aussi sans vergogne que la vente de biens religieux est monnaie courante, faisant ainsi écho aux pièces médiévales qui dénonçaient le manque de piété de certains personnages. À la perte du sacré s'ajoute la méfiance envers le monde de la justice qui ne compte que des avocats véreux et des sergents aisément corruptibles. Odet de Turnèbe et Rémy Belleau brossent en effet des portraits peu élogieux du

[3293] *Ibid.*, p. 107, v. 330-334 : « La marchandise est ja troquée / A un marchant qui prend le tout. / Il en a beau chercher le bout, / Si est-il ja tout arresté / Qu'il sera par moy debouté ».

système judiciaire. Face à ce constat pessimiste, Jacques Grévin et Étienne Jodelle prêtent à leurs personnages des discours à la tonalité satirique, rappelant les sotties. Malgré ces liens, le comique reste le ressort essentiel des pièces de notre corpus : on ne peut que rire de la naïveté de Loys en amour, ainsi que de l'empressement d'Hélène d'épouser son ancien amant, oubliant ses premières prérogatives.

Principalement fondées sur l'argent, les relations entre personnages évoluent au gré de la richesse des uns et des autres. Si la fausse fortune du soldat fanfaron est une source de comique depuis l'Antiquité, la faim est bien souvent à l'origine de nombreux larcins. Propre au Moyen Âge, cette thématique a été très représentée dans notre corpus, surtout dans *La Reconnue* et dans *La Tasse*. On différencie alors les personnages qui sont menés par l'appât du gain de ceux qui sont dans la nécessité. Cette distinction est manifeste avec la femme mariée qui profite consciemment de l'amour d'un amant pour lui soutirer de l'argent ou bien qui se trouve obligée de ruser pour vivre décemment. De Constante dans *La Trésorière* à Angélique dans *Les Néapolitaines*, nous avons montré quelles étaient les différences entre elles et comment l'héritage médiéval était une source d'inspiration majeure. En matière d'amour, c'est l'entremetteuse qui joue encore un rôle essentiel. Même si la cupidité est un trait traditionnel de ce personnage, les dramaturges de notre corpus l'ont fait évoluer, à l'image d'Odet de Turnèbe avec Françoise. Agissant par bienveillance, cette maquerelle s'affranchit d'une tradition qui brossait d'elle un portrait négatif.

L'héritage médiéval est davantage manifeste avec le valet et la chambrière, tous deux soumis à la vénalité. Les jeunes premiers peuvent difficilement compter sur eux, dès lors que la partie adverse leur propose une belle somme d'argent. Ils mettent alors leur ruse au service d'une cause moins noble, faisant passer leurs intérêts personnels avant ceux des autres. Le même constat peut être formulé pour le personnage du mari, notamment avec Guillaume dans *L'Eugène*. Après avoir étudié sa complaisance dans notre partie II, nous avons montré qu'il perpétue la tradition médiévale du mari complaisant à l'égard des relations extraconjugales de son épouse, du moment qu'il y trouve une forme de compensation. Jodelle présente en effet un personnage haut en couleurs qui s'accommode de toute situation. Là encore, les comédies humanistes atténuent les traits négatifs présents dans les textes médiévaux. Si le comportement du mari dans la farce de *Léger d'argent* pouvait être source de malaise, celui de Guillaume prête davantage à sourire en arborant cette bonhomie naturelle, permettant ainsi de clôturer la pièce dans la gaieté.

Conclusion

Au-delà de la scission entre le Moyen Âge et la Renaissance prônée par les auteurs humanistes, la dichotomie entre les deux époques n'apparaît pas de manière nette. Le souhait des dramaturges est de s'inspirer à la fois de leurs pères antiques, mais aussi des auteurs espagnols et, surtout, italiens plus contemporains. Cependant, ils ne réussissent pas à rompre pleinement avec la tradition médiévale française. Outre l'octosyllabe majoritairement utilisé dans les comédies de notre corpus, d'autres indices rappellent la période antérieure tels que les titres des pièces, mais aussi certains patronymes qui font écho aux farces. La sphère resserrée où les personnages évoluent est également une caractéristique reprise du théâtre des tréteaux. Rappelons aussi que la farce continue à être représentée à cette époque pour le plus grand plaisir de son public. L'empreinte farcesque était donc présente et difficile à ignorer. Dans quelle mesure la tradition médiévale a-t-elle pu exercer une influence non négligeable sur les comédies de notre corpus ? Et si cette source d'inspiration française avait participé aux bases de ce que deviendra la comédie française ? En nous appuyant sur des corpus médiéval et humaniste moins étudiés par rapport à d'autres périodes théâtrales, nous avons tenu à remettre à l'honneur des œuvres qui ont contribué à l'édification du comique français. Dans les différentes observations que nous avons pu faire sur les éléments propres à l'univers farcesque qui revenaient dans ces comédies, une constante revenait : le rire. Les pièces humanistes reprennent en effet surtout des thématiques du Moyen Âge qui ont une portée comique. À partir de ce constat, nous avons orienté notre recherche autour de quatre thématiques – le plaisir, la naïveté, la ruse et l'argent – afin d'analyser les types de personnages sous différents angles et de montrer toute leur complexité.

L'un des principaux traits repris dans le traitement des personnages est la satisfaction de besoins personnels souvent triviaux. Comme nous l'avons vu, la faim peut être une source de motivation pour certains protagonistes, à l'image de Ripaille et de Bravache dans *La Tasse*, prêts à duper une femme innocente pour se délecter de bons mets, mais également comme Maistre Jehan dans *La Reconnue* qui, toujours tiraillé par la faim, accepte un mariage arrangé. Nous avons d'ailleurs constaté la place importante que Belleau accorde à la nourriture, toujours présente en filigrane dans sa pièce. Cette thématique est à relier à la ruse car les personnages en quête de nourriture doivent trouver des stratagèmes pour parvenir à leurs fins. Même si Gaster dans *Les Néapolitaines* rappelle le parasite antique, il renouvelle ce personnage en se présentant comme un fin orateur. Mené à la fois par la faim et par la gourmandise, Gaster agit tel Pathelin,

manipulant sciemment son entourage par ses discours. La majorité des pièces de notre corpus mettent en scène de nombreux cas de tromperies et il est intéressant de retrouver le procédé farcesque du « trompeur trompé » à plusieurs reprises. Dans *La Tasse*, si Jaqueline est dupée à deux reprises par Ripaille et Bravache, sa naïveté fait place à la ruse lorsqu'elle se trouve face à son mari. Reprenant le procédé de substitution cher à la littérature narrative médiévale, cette pièce ne permet pas au mari de prouver l'infidélité de sa femme, alors même qu'il l'avait vue dans les bras d'un autre homme. Nous avons ainsi démontré à quel point *La Tasse* perpétue la tradition farcesque. Rappelons que c'est l'unique pièce de notre corpus qui représente explicitement des scènes de bastonnade et qui les rattache au procédé du « trompeur trompé ». Alors qu'il avait été le premier à faire preuve de violence, Jerosme subit à son tour les coups de sa femme et de sa chambrière. Il n'est d'ailleurs pas rare que les rôles s'inversent dans les comédies humanistes. Pensons à Thomas dans *Les Contens* et au Trésorier dans *La Trésorière*, qui font directement écho au marchand vénal décrié dans la littérature médiévale. Mais l'influence française ne s'arrête pas là car ces deux personnages perpétuent également la célèbre tradition du mari cocu. Les dramaturges ont préféré insister sur la naïveté des marchands plutôt que sur leur vénalité. Qu'ils soient pères ou maris, ils manquent toujours de clairvoyance lorsqu'il s'agit de leurs proches. Largement représenté dans notre corpus, le mari benêt est assurément comique. Le choix des auteurs humanistes d'oublier le type du mari revanchard allait dans ce sens. Dans notre corpus, on rit plus de ce grand naïf qu'on ne le craint.

À ses côtés, nous avons eu plaisir à retrouver la femme mariée, personnage plus complexe dont il a été intéressant de révéler les différentes facettes. De la Constante cupide et passionnée de *La Trésorière* à l'Alix en quête d'une liberté amoureuse des *Contens*, les femmes mariées de notre corpus perpétuent la tradition médiévale de plusieurs façons. Du point de vue des situations, le célèbre triangle amoureux a été repris, avec au centre un religieux comme dans *L'Eugène*, conformément à la tradition. Nous avons également retrouvé des procédés propres à la tromperie féminine, comme le pèlerinage. Les comédies de notre corpus exaltent en effet la ruse des personnages féminins, à l'image de Constante dans *La Trésorière* et d'Angélique dans *Les Néapolitaines* qui parviennent à repousser la venue d'un amant non désiré. Même si nous assistons aux cajoleries de la femme mariée avec son époux, ces scènes ne sont pas autant développées que dans le corpus médiéval. Ce type de personnage est même souvent mis en échec, excepté Alix dans *Les Contens* et Jaqueline dans *La Tasse* qui, grâce à sa chambrière, Georgette, se joue de son mari. Là encore, l'empreinte médiévale est manifeste. Les dramaturges humanistes se plaisent à reprendre ce type de personnage haut en couleurs. Associée à l'intrigue amoureuse, la chambrière joue un rôle essentiel dans la réunion des

amants. Mais elle peut également servir ses intérêts personnels, étant menée par l'appât du gain. Babille dans *Les Escoliers* tente par exemple de persuader sa jeune maîtresse d'aimer un autre homme, espérant ainsi obtenir une compensation financière. Toute chambrière finit donc par ressembler à l'entremetteuse. Manipulatrice par excellence, c'est surtout Françoise dans *Les Contens* qui perpétue la tradition médiévale, même si le maquereau Saucisson relève lui aussi d'un réalisme populaire par son goût accru pour les plaisirs de la vie.

Outre les victuailles, les personnages de notre corpus sont attirés par les plaisirs de la chair et sont animés par une sexualité débridée. Conformément à la tradition, les valets sont les premiers à faire preuve de cette insatiabilité, mais nous retrouvons aussi les femmes mariées, les religieux, les vieillards et les jeunes premiers. Ce large éventail de personnages explique en partie l'abondance d'expressions populaires et grivoises ravivées dans nos comédies. Le sexe est perçu comme une conquête, mais il est aussi placé sous le même ordre que les choses triviales, telles que la nourriture. Dire l'amour revient donc à le vivre et à le sentir, en témoignent les discours des valets qui s'imaginent prendre la place de leur maître auprès de leur amante. Mais l'acte sexuel ne reste pas longtemps dans l'expectative car les personnages mettent tout en œuvre pour obtenir l'objet de leur désir. Les discours courtois des jeunes premiers s'opposent alors à leurs actions. Sans douter pour autant de la sincérité de leurs sentiments, nous avons vu qu'ils finissaient par écouter leurs instincts. Suivant les conseils de leurs valets ou des entremetteuses, certains d'entre eux, comme Basile dans *Les Contens*, l'Advocat dans *Les Esbahis* et Sobrin dans *Les Escoliers*, ont recours au déguisement. D'autres, comme Camille dans *Les Néapolitaines*, préfèrent s'introduire chez leur bien-aimée. Leurs discours avant et après la rencontre amoureuse sont révélateurs de leurs réelles intentions. Peu leur importe l'honneur de leur amante, du moment qu'ils sont contentés sexuellement. Cette idée détonne au regard de la tradition courtoise qui cède la place à la grivoiserie. Dans ce type de situation, les jeunes premiers veulent, de manière contradictoire, assouvir leurs désirs et défendre l'image que l'on peut avoir d'eux. Représenté à de nombreuses reprises dans notre corpus, le soldat fanfaron fait lui aussi partie des types de personnages qui se soucient de l'opinion d'autrui. Reprenant le motif du dégonflement, les auteurs humanistes montrent que ce personnage reste naïf, l'idée qu'il a de lui-même ne correspondant pas à ce qu'il est véritablement. Lorsqu'il est confronté à la dure réalité, la découverte de sa méprise est source de comique. Rodomont dans *Les Contens*, Panthaleoné dans *Les Esbahis* et Dom Dieghos dans *Les Néapolitaines* sont donc les dignes héritiers des soldats fanfarons présents dans les monologues dramatiques. Véritable couard dans l'âme, Gillet dans *Les Corrivaus* reprend ces caractéristiques, tout en fréquentant avec assiduité les tavernes.

Tout au long de notre étude, nous avons constaté que les dramaturges humanistes ne se sont pas contentés de reprendre des thématiques médiévales, mais qu'ils les ont aussi adaptées au contexte de leur époque. Les modifications apportées s'attachent principalement à rendre les personnages plus attachants que dans les œuvres médiévales. Leurs défauts sont majoritairement atténués ou détournés pour donner plus d'importance au rire. Si l'entremetteuse était traditionnellement perçue de manière négative, Odet de Turnèbe se place dans la droite ligne de l'auteur d'*Eracle* en proposant un portrait plus nuancé de ce type de personnage. Même si l'hypocrisie religieuse de Françoise peut être condamnable, il n'en reste pas moins qu'elle agit toujours pour favoriser le dénouement heureux de la pièce. Nous sommes donc loin des entremetteuses sordides, prêtes à tout pour obtenir de l'argent. On ne peut que rire également de son subterfuge pour détourner Eustache de son amour, celui-là même qui s'empresse de trouver du réconfort ailleurs.

Pensons aussi au soldat fanfaron : malgré son échec, il reste un personnage comique, à l'image de Rodomont dans *Les Contens* qui clôture la pièce dans la gaieté. Que lui importe de ne pas avoir obtenu la main de Geneviefve s'il peut espérer à nouveau contenter son auditoire féminin. Le religieux lui-même est aussi un personnage renouvelé. S'inspirant de l'ecclésiastique lubrique des fabliaux et des farces, Jodelle brosse un portrait plus complexe. Les tonalités courtoises et tragiques à l'œuvre dans les propos de l'abbé Eugène sont étonnantes, alors que celui-ci défendait un certain hédonisme dès la scène d'exposition. Le cynisme du personnage est d'ailleurs plus développé lorsqu'il parle à Guillaume de son amour pour Alix. Il n'est plus question de trouver des subterfuges, mais plutôt d'assumer l'immoralité de sa relation adultérine. Enfin, il nous a semblé important de redonner une place à des types de personnages moins représentés dans la littérature médiévale, tels les jeunes premiers et les parents, mais qui perpétuent eux aussi la tradition farcesque. Nous avons vu que les jeunes amoureux, bien que grivois, sont aussi victimes de leur naïveté, devenant ainsi une source de comique.

Outre l'influence farcesque, nous avons analysé la reprise de thèmes courtois dans les discours de certains personnages, comme les jeunes premiers et les vieillards amoureux. Ces derniers réactualisent le lyrisme de la courtoisie, mais cachent toujours autre chose. Peu importe leur statut social, les personnages masculins et féminins sont menés par des désirs qu'ils cherchent à assouvir. Nous avons ainsi parlé de parodie amoureuse où, derrière ces discours grandiloquents apparaissent des instincts plus primaires. Loin de dénoncer ce phénomène, les auteurs humanistes montrent au contraire comment leurs personnages sont comiques. Josse

dans *Les Esbahis* défend par exemple sa propre cause en se faisant passer pour un amant preux et vigoureux, ce qui l'empêche de voir que sa promise ne partage pas son amour. Nous sommes arrivée aux mêmes conclusions après avoir constaté l'influence du théâtre sérieux sur notre corpus, avec notamment les sotties. Si des personnages tiennent des discours qui dénoncent les fléaux de la société, ils ne conservent pas ce ton sérieux jusqu'à la fin de la pièce. Bien au contraire, un retournement de situation permet toujours de revenir vers un registre comique. Pensons à Loys dans *La Trésorière* qui semble lucide sur les affres causées par l'argent et qui conclut pourtant son monologue en affirmant son amour pour Constante, celle-là même qui exige de lui de l'argent qu'elle redistribue à son autre amant. Difficile ensuite de prendre au sérieux ce personnage qui manque cruellement de clairvoyance sur sa propre situation. Le rire reste donc l'apanage des pièces de notre corpus. Ces dernières peuvent compter sur la reprise de la tradition médiévale pour assurer le comique dans leurs œuvres.

Nous pouvons nous interroger sur la présence du badin, incarné par Gentilly dans *Les Contens*. L'influence farcesque est brève, à l'image des apparitions du valet d'Eustache. Pourtant, son étourderie fait rire un court instant, créant ainsi une pause dans la course folle pour la main de Geneviefve. Ce personnage, qui n'a pas d'impact réel sur l'intrigue, semble donc exister uniquement pour faire rire. Pensons également aux allusions réalistes placées dans certaines de nos œuvres qui les ramènent dans un contexte contemporain. L'exemple de *La Reconnue* est frappant. Malgré le choix d'une huguenote comme jeune première, Rémy Belleau évoque peu les tensions religieuses de son époque. Il s'intéresse davantage aux tractations amoureuses qui entourent Anthoinette. Rappelons aussi que le tableau satirique d'une justice corrompue disparaît peu à peu : Monsieur l'Advocat représente le type du vieillard amoureux ridicule, et non l'avocat sans foi ni loi. Là encore, la comédie humaniste reprend l'origine de la farce, considérée comme un divertissement qui vient après la représentation de pièces sérieuses. Placée malgré elle au cœur des tourments politiques et religieux qui ont marqué le XVI^{e} siècle, ne serait-elle pas, à la manière du théâtre de tréteaux, une forme d'échappatoire par le rire franc qui s'en dégage ? Sa force réside ainsi dans ce retour perpétuel au comique, l'une des voies qui permet d'apprécier la vie telle qu'elle est.

Bibliographie

1. Corpus utilisé

1.1. Éditions de référence

- François D'AMBOISE, *Les Néapolitaines*, éd. H. SPIEGEL, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1977 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*).
- Rémy BELLEAU, *La Reconnue*, éd. J. BRAYBROOK, Genève, Droz, 1989 (*Textes littéraires français*, 375).
- Claude BONET, *La Tasse*, dans *Recueil de pièces rares et facétieuses, anciennes et modernes, en vers et en prose : remises en lumière pour l'esbattement des Pantagruelistes, avec le concours d'un bibliophile*, éd. Ch. BRUNET, t. 3, Paris, Hachette BNF, 1872, p. 1-161.
- Jacques GREVIN, *La Trésorière* ; *Les Esbahis*, éd. É. LAPEYRE, Paris, Honoré Champion, 1980 (*Société des Textes Français Modernes*).
- Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. L. ZILLI, Paris, Classiques Garnier, 2009 (*Textes de la Renaissance*, 154).
- Jean DE LA TAILLE, *Les Corrivaus*, éd. D. L. DRYSDALL, Paris, Marcel Didier, 1974 (*Société des Textes Français Modernes*).
- François PERRIN, *Les Escoliers*, dans *Le théâtre français au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, ou Choix des comédies les plus curieuses antérieures à Molière*, éd. É. FOURNIER, Paris, Laplace et Sanchez, 1871 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 167-191.
- Odet DE TURNEBE, *Les Contens*, éd. Ch. MAZOUER, Paris, Honoré Champion, 2020 (*Textes Littéraires de la Renaissance*, 23).

Ces éditions ont été sélectionnées pour leur choix de conserver le texte dans la langue du moyen français, sans adaptation graphique. Nous renvoyons à d'autres éditions critiques tout autant intéressantes ci-dessous.

1.2 Autres éditions

- *Ancien théâtre françois*, éd. P. JANNET, A. DE MONTAIGLON et E.-L.-N. VIOLLET-LE-DUC, Paris, P. Jannet, 1857 (*Bibliothèque elzevirienne*, 10).
- *La Comédie à l'époque d'Henri III*, éd. M. MIOTTI, J. BALSAMO, Ch. MAZOUER, A. BETTONI, N. CLERICI BALMAS, C. CAVALLINI, E. REFINI, t. 8, Florence, Leo S. Olschki, 2017 (*Théâtre français de la Renaissance*, 8) pour *Les Napolitaines* ; *Les Contens* et *Les Ecoliers*.

- Jacques GREVIN, *La Trésorière* et *Les Esbahis*, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. C. DOUËL DELL'AGNOLA, E. BALMAS, M. BARSI, R. GUERINI, t. 7, Florence, Leo S. Olschki, Paris, PUF, 1995, p. 3-71 et p. 73-177 (*Théâtre français de la Renaissance*, 7).
- Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. E. H. BALMAS, Milano, Cisalpino, 1955.
- Étienne JODELLE, *L'Eugène*, éd. M. J. FREEMAN, Exeter, University of Exeter, 1987 (*Textes Littéraires*).
- Étienne JODELLE, *L'Eugène*, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. L. ZILLI, A. BETTONI, R. REYNOLDS-CORNELL, M. MIOTTI, t. 6, Florence, Leo S. Olschki, Paris, PUF, 1994, p. 343-438 (*Théâtre français de la Renaissance*, 6).
- Odet DE TURNEBE, *Les Contens*, éd. N.-B. SPECTOR, Paris, Marcel Didier, STFM, 1961.

2. Œuvres littéraires

2.1. Œuvres de l'Antiquité

- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. et trad. P. CHIRON, Paris, Flammarion, 2007 (*GF*, 1135).
- CICERON, *De l'orateur*, éd. et trad. A. YON, Paris, Les Belles Lettres, 1964 (*Collection des universités de France*).
- HORACE, *Art poétique,* éd. et trad. Fr. VILLENEUVE, Paris, Les Belles Lettres, 1941.
- OVIDE, *Les Amours*, éd. et trad. H. BORNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 2004 (1re éd., 1997) (*Classiques en poche*, 22).
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. O. SERS, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (1re éd., 2009) (*Classiques en poche*, 93).
- PLAUTE, *Asinaria*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1952 (1re éd., 1932) (*Collection des universités de France*), p. 84-139
- PLAUTE, *Aulularia*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1952 (1re éd., 1932) (*Collection des universités de France*), p. 148-198.
- PLAUTE, *Miles Gloriosus*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1952 (1re éd., 1936) (*Collection des universités de France*), p. 170-275.
- PLAUTE, *Mostellaria*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. A. ERNOUT, t. 5, Paris, Les Belles Lettres, 1938 (*Collection des universités de France*), p. 16-91.
- PROPERCE, *Élégies*, éd. et trad. S. VIARRE, Paris, Les Belles Lettres, 2005 (*Collection des universités de France*, 382).

- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. J. COUSIN, Paris, Les Belles Lettres, 1975 (*Collection des universités de France*).
- TERENCE, *Adelphes*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 3, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (1re éd., 1949) (*Collection des universités de France*), p. 93-188.
- TERENCE, *Andrienne*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (1re éd., 1942) (*Collection des universités de France*), p. 122-206.
- TERENCE, *Eunuque*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1967 (1re éd., 1942) (*Collection des universités de France*), p. 220-312.
- TERENCE, *Heautontimorumenos*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1990 (1re éd., 1947) (*Collection des universités de France*), p. 16-96.
- TERENCE, *Hécyre*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 3, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (1re éd., 1949) (*Collection des universités de France*), p. 23-87.
- TERENCE, *Phormion*, dans ID., *Comédies*, éd. et trad. J. MAROUZEAU, t. 2, Paris, Les Belles Lettres, 1990 (1re éd., 1947) (*Collection des universités de France*), p. 114-196.

2.2. Œuvres du Moyen Âge

- Gautier D'ARRAS, *Eracle*, éd. G. RAYNAUD DE LAGE, Paris, Honoré Champion, 1976 (*Les Classiques français du Moyen Âge*, 102).
- *Bérinus*, éd. R. BOSSUAT, 2 vol., Paris, Société des Anciens Textes Français, 1931-1933 (*Société des Anciens Textes Français*).
- Jehan BRAS-DE-FER DE DAMMARTIN-EN-GOËLE, *Pamphile et Galatée*, éd. J. DE MORAWSKI, Paris, Honoré Champion, 1917.
- *Les Cent nouvelles nouvelles*, éd. F.-P. SWEETSER, Genève, Droz, 1966 (*Textes littéraires français*, 127).
- *La Chanson de Roland*, éd. et trad. J. DUFOURNET, P. KLEFF, Paris, G.F Flammarion, 2003 (*Étonnants classiques*, 2151).
- Alain CHARTIER, *Le Cycle de la Belle Dame sans mercy. Une anthologie poétique du XVe siècle*, éd. et trad. D. F. HULT, Paris, Honoré Champion, 2003 (*Champion Classiques, série « Moyen Âge »*).
- *Les Congés d'Arras (Jean Bodel, Baude Fastoul, Adam de la Halle)*, éd. P. RUELLE, Paris-Bruxelles, PUF, 1965 (*Travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Bruxelles*, 27).

- Guillaume COQUILLART, *Œuvres suivies d'œuvres attribuées à l'auteur*, éd. M. J. FREEMAN, Genève, Droz, 1975 (*Textes littéraires français*).
- *Courtois d'Arras*, éd. et trad. J. DUFOURNET, Paris, Flammarion, 1995 (*GF,* 813).
- DANTE, *Divina Commedia*, *Inferno*, éd. et trad. D. ROBERT, Arles, Actes Sud, 2016.
- *La Farce de Janot dans le sac*, éd. M.-Cl. GERARD-ZAI et S. DE REYFF, Genève, Droz, 1990 (*Textes Littéraires Français*, 388).
- *Les farces : Moyen Âge et Renaissance*, 2 tomes, éd. et trad. B. FAIVRE, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1997.
- *Le Franc Archier de Baignollet suivi de deux autres monologues dramatiques*, éd. L. POLAK, Genève, Droz, 1966 (*Textes littéraires français*, 129).
- *Le Garçon et l'Aveugle : jeu du XIII^e^ siècle*, éd. et trad. J. DUFOURNET, Paris, Honoré Champion, 2005 (*Champion classiques Moyen Âge – Moyen Âge, 15*).
- JAKEMES, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, éd. et trad. C. GAULLIER-BOUGASSAS, Paris, Honoré Champion, 2009 (*Champion classiques Moyen Âge*).
- Adam DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. et trad. par J. DUFOURNET, Paris, Flammarion, 1989 (*GF,* 520).
- Adam DE LA HALLE, *Le Jeu de Robin et de Marion*, éd. E. LANGLOIS, Paris, Champion, 2008 (1re éd., 1924) (*Classiques français du Moyen Âge*, 36).
- André LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois*, éd. et trad. Cl. BURIDANT, Paris, Klincksieck, 1974 (*Bibliothèque française et romane – Initiation textes et documents*, 9).
- Guillaume DE LORRIS et Jean DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, éd. A. STRUBEL, Paris, Le Livre de poche, 1992 (*Lettres gothiques*).
- *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, éd. W. NOOMEN, 10 tomes, Assen, Van Gorcum, 1983-1998.
- Christine DE PIZAN, *Le Livre des trois vertus*, éd. Ch.-C. WILLARD, Paris, Honoré Champion, 1989 (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, 50).
- Christine DE PIZAN, *Le Livre du Duc des vrais amants*, éd. et trad. D. DEMARTINI et D. LECHAT, Paris, Honoré Champion, 2013 (*Champion Classiques, série « Moyen Âge »*, 37).
- *Quatre Sermons Joyeux*, éd. J. KOOPMANS, Genève, Droz, 1984 (*Textes Littéraires Français*, 327).
- *Les Quinze joies de Mariage*, éd. J. RYCHNER, Genève, Droz, 1999 (*Textes littéraires français*).
- *Recueil de farces françaises inédites du XV^e^ siècle*, éd. G. COHEN, Cambridge, The Medieval Academy, 1949.

- *Recueil de farces (1450-1550)*, éd. A. TISSIER, 13 tomes, Genève, Droz, 1986-1999 (*Textes littéraires français*).
- *Le Recueil de Florence*, éd. J. KOOPMANS, Orléans, Paradigme, 2011 (*Medievalia*, 70).
- *Recueil général des sotties*, éd. E. PICOT, 3 tomes, Paris, Firmin-Didot, 1902-1912 (*Publications de la Société des anciens textes français*).
- *Recueil de poésies françoises des XV^e^ et XVI^e^ siècles : morales, facétieuses, historiques*, éd. A. DE MONTAIGLON, 13 tomes, Paris, P. Jannet, 1855 (*Bibliothèque elzévirienne*).
- *Recueil de sermons joyeux*, éd. J. KOOPMANS, Genève, Droz, 1988 (*Textes littéraires français*, 362).
- *Le Recueil Trepperel*, éd. E. DROZ, Paris, Droz, 1935 (*Bibliothèque de la société des historiens du théâtre*, 8).
- Fernando DE ROJAS, *La Celestina*, éd. P.-E. RUSSELL, Madrid, Castalia, 2008 (1re éd., 2001) (*Clásicos Castalia*, 191). Traduction utilisée : Fernando DE ROJAS, *La Célestine*, trad. A. SCHULMAN, Paris, Fayard, 2009.
- *Le Roman de Renart*, éd. et trad. M. ROQUES, branche I, Paris, Honoré Champion, 2007 (*Classiques français du Moyen Âge*) ;
- *Le Roman de Renart*, éd. et trad. J. DUFOURNET et A. MELINE, branche II, Paris, Flammarion, 1985 (*GF*, 418).
- Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, éd. A. BLECUA, Madrid, Cátedra, 1992 (*Letras hispánicas*, 70). Traduction utilisée : Juan RUIZ, *Livre de Bon Amour*, trad. M. GARCIA, Paris, Éditions Stock, 1995 (*Moyen Âge*).
- *Six farces normandes du Recueil La Vallière*, éd. E. PHILIPOT, Rennes, Plihon, 1939.
- *Sotise a huit personnaiges [Le Nouveau Monde]*, éd. O. A DULL, Genève, Droz, 2005 (*Textes littéraires français*, 573).
- *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, éd. et trad. D. LACROIX et Ph. WALTER, Paris, Le Livre de Poche, 1996 (1re éd., 1989) (*Lettres gothiques*).
- Chrétien DE TROYES, *Le Chevalier au lion*, éd. et trad. D.-Fr. HULT, Paris, Le Livre de Poche 1994 (*Lettres gothiques*).
- *La Veuve [par Gautier Le Long]*, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, éd. A. de MONTAIGLON et G. RAYNAUD, t. 2, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1877, p. 197-214.
- François VILLON, *Lais, Testament, Poésies diverses, Ballades en jargon,* éd. et trad. J.-Cl. MÜHLETHALER et É. HICKS, Paris, Honoré Champion, 2004 (*Champion Classiques*, série « Moyen Âge », 10).

- WACE, *Le Roman de Rou*, éd. A.-J. HOLDEN, Paris, A. et J. Picard et C^ie^, 1970-1973 (*Société des anciens textes français*).

2.3. Œuvres du XVI^e^ siècle

- Jean-Antoine DE BAÏF, *Le Brave*, éd. S. MASER, Genève, Droz, 1979 (*Textes littéraires français*, 265).
- Joachim DU BELLAY, *La Deffence et illustration de la langue françoyse*, Genève, Droz, 2007 (*Textes littéraires français*, 943).
- Lodovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. W. ROMANI, 2 vol., Rome, Gius. Laterza & Figli, 1978-1979 (*Scrittori d'Italia*, 264 et 265).
- Charles ESTIENNE, *La Comédie du sacrifice ou Les Abusés*, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, éd. L. ZILLI, A. BETTONI, R. REYNOLDS-CORNELL, M. MIOTTI, t. 6, Florence, Leo S. Olschki, Paris, PUF, 1994, p. 89-180 (*Théâtre français de la Renaissance*, 6).
- Henri ESTIENNE, *Apologie pour Hérodote*, éd. P. RISTELHUBER, Paris, I. Lisieux, 1879.
- Jacques GREVIN, *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre*, dans ID., *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. L. PINVERT, Paris, Garnier, 1922.
- L'ARETIN, *Il Marescalco*, éd. et trad. P. LARIVAILLE, Paris, Les Belles Lettres, 2012 (*Bibliothèque italienne*, 34).
- L'ARETIN, *La Cortigiana*, éd. et trad. P. LARIVAILLE, Paris, Les Belles Lettres, 2005 (*Bibliothèque italienne*, 14).
- L'ARETIN, *Ragionamenti*, éd. et trad. P. LARIVAILLE et G. AQUILECCHIA, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1998-1999 (*Bibliothèque italienne*).
- L'ARIOSTE, *La Lena ou l'entremetteuse*, trad. C. BERGER et J.-Fr. LATTARICO, Paris, ALLIA, 1999.
- Pierre DE LARIVEY, *Théâtre complet*, éd. L. ZILLI ET C. LOMBI, 3 tomes, Paris, Classiques Garnier, 2011-2019 (*Bibliothèque du théâtre français*).
- Pierre DE LAUDUN D'AIGALIERS, *L'Art poétique français*, éd. J.-Ch. MONFERRAN, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000 (*Société des Textes Français Modernes*, 220).
- Nicolas MACHIAVEL, *La Mandragola*, éd. et trad. P. LARIVAILLE, Paris, Les Belles Lettres, 2008 (*Bibliothèque italienne*).
- Marguerite DE NAVARRE, *Heptaméron*, éd. R. SALMINEN, Genève, Droz, 1999 (*Textes littéraires français*, 516).

- Alessandro PICCOLOMINI, *La Raphaëlle*, éd. et trad. M. BLANC SANCHEZ, Grenoble, ELLUG, 2000 (*Paroles d'ailleurs*).
- Gabriel DU PREAU, *Des faux prophetes seducteurs et hyporcrites, qui viennent à nous en habit de brebis : mais au dedans sont loups ravissans*, Paris, J. Macé, 1563.
- François RABELAIS, *Les Cinq Livres des faits et dits de Gargantua et Pantagruel*, éd. et trad. M.-M. FRAGONARD, Paris, Gallimard, 2017 (*Quarto*).
- Pierre DE RONSARD, *Ode non encore imprimee*, dans ID., *Œuvres complètes*, éd. J. CEARD, D. MENAGER et M. SIMONIN, t. 2, Paris, Gallimard, 1994 (*Bibliothèque de la Pléiade*).
- Thomas SEBILLET, *Art poétique françois*, éd. F. GAIFFE, Paris, Droz, 1932.
- Nicolas DE TROYES, *Le Grand Parangon des Nouvelles nouvelles*, éd. K. KASPRZYK, Paris, Marcel Didier, 1970 (*Société des Textes Français Modernes*).
- Gérard DE VIVRE, *La Comédie de la Fidélité nuptiale*, dans *La Comédie à l'époque d'Henri III (1576-1578)*, éd. P. DE CAPITANI, Florence, Leo S. Olschki, 2015 (*Théâtre français de la Renaissance*, 7), p. 387-439.

2.4. Œuvres postérieures au XVI^e^ siècle

- Miguel DE CERVANTES, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, éd. L.-A. MURILLO, Madrid, Castalia, 2003 (1re éd., 1987) (*Clásicos Castalia*).
- Jean CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, éd. A. C. HUNTER et A. DUPRAT, Genève, Droz, 2007 (*Textes littéraires français*, 590).
- Pierre CORNEILLE, *L'Illusion comique*, éd. G. FORESTIER, Paris, Le Livre de Poche, 2008 (*Théâtre de poche*).
- MARIVAUX, *La Fausse Suivante*, éd. P. MALANDAIN, Paris, Le Livre de Poche, 2018 (*Le Théâtre de Poche*, 18002).
- MOLIERE, *Le Malade Imaginaire*, dans ID., *Œuvres Complètes*, éd. R. JOUANNY, t. 2, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 758-852.
- Madeleine DE SCUDERY, *Clélie ou l'Histoire Romaine*, Paris, Honoré Champion, 2001-2005 (*Sources classiques*).
- William SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira*, éd. et trad. F. AZOULAY, Y. BRAILLOWSKY et C. LADJALI, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

Ouvrages critiques

3.1. Études sur le corpus

- R. AULOTTE, *La Comédie française de la Renaissance et son chef-d'œuvre « Les Contens » d'Odet de Turnèbe*, Paris, SEDES, 1984.

- E. BALMAS, *Un poeta del Rinascimento francese : Etienne Jodelle. La sua vita - Il suo tempo*, Florence, Leo S. Olschki, 1962.

- E. BALMAS, « À propos des "Contents" de Turnèbe », *Saggi e ricerche sul teatro francese del cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1985 (*Teatro Studi e testi*, 3), p. 131-140.

- Cl. BENOIT, « L'influence espagnole dans *Les Contens* d'Odet de Turnèbe », *Échanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée*, dir. Ch. DELMAS, A. MANSEAU et Cl. SICARD, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 239-248.

- B. CONCOLINO-MANCINI, « Les *Contens* d'Odet de Turnèbe et la tradition comique siennoise », *La Circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, dir. D. BOILLET et A. GODARD, Paris, Université de La Sorbonne Nouvelle, 1992 (*Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne*, 20), p. 189-197.

- T. A. DALEY, *Jean de La Taille – 1533-1608. Étude historique et littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1998 (1re éd., 1934).

- P. DANDREY, « La comédie, espace "trivial". À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe », *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. 4, n° 144, 1984, p. 323-340.

- P. DE CAPITANI, « Entre pathos et ironie : le déguisement dans deux comédies régulières du XVIe siècle (la commedia degli ingannati des Intronati de Sienne et Les Contens d'Odet de Turnèbe) », *Romance studies*, juillet 2004, n° 22/2, p. 87-103.

- A. ECKHARDT, *Remy Belleau, sa vie – sa « Bergerie » : Étude historique et critique*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1re éd., 1917).

- M. J. FREEMAN, « Jodelle et le théâtre populaire : les sabots d'Hélène », *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVIe siècle. Actes du colloque de la S.F.D.S à la Sorbonne les 12 et 13 décembre 1986*, dir. M. LAZARD, Paris, SEDES-CDU, 1989, p. 55-68.

- M. J. FREEMAN, « Florimond face aux badauds parisiens : l'homme d'armes dans l'*Eugène* de Jodelle », *L'homme de guerre au XVIe siècle. Actes du colloque de l'Association RHR Cannes 1989*, dir. G.-A. PEROUSE, A. THIERRY et A. TOURNON, RHR, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1992, p. 267-276.

- R. GORRIS CAMOS, « “Une Muse perfette” : Jacques Grévin entre poésie, science et religion », dans *La Renaissance au grand large. Mélanges en l’honneur de Frank Lestringant*, dir. V. FERRER, O. MILLET, A. TARRETE, Genève, Droz, 2019, p. 759-777.
- D. JIMENEZ, « *Les Corrivaux* de Jean de La Taille et la *Comedia* de Sepulveda : deux pratiques théâtrales différentes sur un même thème », *Échanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée*, dir. Ch. DELMAS, A. MANSEAU et Cl. SICARD, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 223-230.
- G. NAKAM, « À propos des *Contens* d’Odet de Turnèbe », *Littératures*, n° 8, 1983, p. 7-12.
- E. REAL, « L’intrigue et les personnages dans *La Comedia* de Sepulveda et dans *Les Corrivaux* de La Taille », *Échanges culturels dans le bassin occidental de la Méditerranée*, dir. Ch. DELMAS, A. MANSEAU et Cl. SICARD, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 231-237.
- T. SANKOVITCH, *Jodelle et la création du masque. Étude structurale et normative de l’Eugène*, York/South Carolina, French Literature Publications Company, 1979.
- V. L. SAULNIER, « L’actualité militaire dans l’Eugène de Jodelle », *Revue universitaire*, t. 60, 1951, p. 147-153.
- G. SCHRENCK, « Les personnages féminins dans les *Contens* d’Odet de Turnèbe : comédie et philosophie de l’amour », *Amour tragique, amour comique de Bandello à Molière*, dir. M. BERTAUD et A. LABERTIT, Paris, SEDES, 1989, p. 85-97.
- N. B. SPECTOR, « Odet de Turnèbe’s *Les Contens* and the italian comedy », *French Studies*, t. 13/4, 1959, p. 304-313.
- J.-Cl. TERNAUX, « La liberté dans la comédie humaniste : “La Reconnue” de Rémy Belleau », *Il concetto di liberta nel Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale Chianciano-Piacenza 17-20 luglio 2006*, dir. L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2008, p. 305-315.
- J.-Cl. TERNAUX, « La comédie humaniste et la farce : *La Trésorière* de Grévin », *Seizième siècle*, n° 6, 2010, p. 77-93.
- J.-Cl. TERNAUX, « La Ville dans la comédie humaniste : l’exemple de *L’Eugène* de Jodelle », *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, dir. J. CLARKE, P. PASQUIER et H. PHILLIPS, vol. 8, Bern, Peter Lang, 2011 (*Medieval and Early Modern French Studies*), p. 67-82.

3.2. Études sur le théâtre de l'Antiquité

- Cl. CHARBONNIER, « La courtisane de Plaute à Ovide », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n° 28, décembre 1969, p. 451-550.
- M. DELCOURT, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Liège, Paris, Faculté de philosophie et lettres et Droz, 1934 (*Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège*, 59).
- M. DELCOURT, « Les personnages de la comédie ancienne et le théâtre français », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4e série, t. 1, mars 1964, p. 103-110.
- H. W. LAWTON, « La survivance des personnages térentiens », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4e série, n° 1, mars 1964, Paris, « Les Belles Lettres », p. 85-94.
- H. W. LAWTON, *Térence en France au XVIe siècle. Contribution à l'histoire de l'humanisme en France*, 2 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1970-1972 (1re éd., 1926).

3.3. Études sur le théâtre du Moyen Âge

- J.-Cl. AUBAILLY, *Le théâtre médiéval profane et comique. La naissance d'un art*, Paris, Larousse, 1975 (*Thèmes et textes*).
- J.-Cl. AUBAILLY, « Du narré au joué : le motif du faux confesseur », *Mélanges de Langue et Littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, CUERMA/Honoré Champion, Aix-en-Provence/Paris, 1979 (*Senefiance*, 7), p. 49-61.
- J.-Cl. AUBAILLY, *Le monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Honoré Champion, 1984 (*Bibliothèque du XVe siècle*, 41).
- Th. BOUCQUEY, *Mirages de la farce : Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991 (*Purdue university monographs in romance languages*, 33).
- B. C. BOWEN, *Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964 (*Illinois studies in language and literature*, 53).
- B. C. BOWEN, « Metaphorical Obscenity in French Farce, 1460-1560 », *Comparative Drama*, vol. 11, n° 4, 1977-1978, p. 331-344.
- E. CARON, « Des Esbahis la sottie aux Esbahis la comédie : la formation et l'usurpation d'un théâtre national populaire », *The French Review*, t. 65/5, avril 1992, p. 719-732.
- E. E. DUBRUCK, « Le fonds sérieux de la farce médiévale. Une dimension insoupçonnée », *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Mélanges de Littérature,*

Histoire et Langue du Moyen Âge, t. 1, Paris, Honoré Champion, 1993 (*Nouvelle bibliothèque du moyen âge*), p. 469-478.
- J. DUFOURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même ou le Jeu dramatique de la Feuillée*, Paris, SEDES, 1974.
- J. DUFOURNET et M. ROUSSE, *Sur "la Farce de Maître Pierre Pathelin"*, Paris, Honoré Champion, 1986 (*Unichamp*, 13).
- J. DUFOURNET, « Variations sur un motif : la taverne dans le théâtre arrageois du XIII^e^ siècle », *Hommage à Jean-Charles Payen : farai chansoneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Âge*, Caen, Centre de publications de l'Université, 1989, p. 161-174.
- O.-A. DULL, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994 (*Publications romanes et françaises*, 210).
- B. FAIVRE, « Le sang, la viande et le bâton (Gens du peuple dans les farces et les mystères des XV^e^ et XVI^e^ siècles) », *Figures théâtrales du peuple*, dir. E. KONIGSON, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985 (*Arts du spectacle*), p. 29-47.
- A. E. KNIGHT, « La farce et la moralité : deux genres distincts », *Le Théâtre au Moyen Âge*, dir. G. R. MULLER, Montréal, L'Aurore/Univers, 1981, p. 239-251.
- A. E. KNIGHT, *Aspects of Genre in Late Medieval French Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1983.
- A. E. KNIGHT, « France », *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*, éd. E. SIMON, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (*Cambridge studies in medieval literature,* 9), p. 151-168.
- J. KOOPMANS et P. VERHUYCK, « Les mots et la chose, ou la métaphore comme spectacle : nouvelle étude sur la représentation scénique de l'acte sexuel dans les farces », *Versants*, n° 38, 2000, p. 31-51.
- J. KOOPMANS, « Quand la farce fait scandale », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 25, 2013, p. 93-108.
- H. LEGROS, « Processions et métiers dans les farces : types, caricatures, satire », *Jeux de carnaval et fastnachtspiele. Actes du colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie Jules Verne, 14 et 15 janvier 1994*, dir. D. BUSCHINGER et W. SPIEWOK, Greifswald, Reineke-Verlag, 1994 (*Wodan série 3, Greifswalder Beiträge zum Mittelalter*, 25), p. 63-75.
- H. LEWICKA, *La langue et le style du théâtre comique français des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Warszaw/Paris, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe Librairie C. Klincksieck, 1968.

- H. LEWICKA, *Études sur l'ancienne farce française*, Paris, Éditions Klincksieck - Warszawa, PWN – Éditions scientifiques de Pologne, 1974 (*Bibliothèque française et romane, Manuels et études linguistiques*, 27).
- Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998.
- Ch. MAZOUER, « La farce au XVII^e siècle : un genre populaire », *Littératures classiques*, *Le théâtre au XVII^e siècle : pratiques du mineur*, n° 51, 2004, p. 157-170.
- J. MORTENSEN, *Le théâtre français du Moyen Âge*, trad. E. PHILIPOT, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- L. PETIT DE JULLEVILLE, *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, L. Cerf, 1886.
- B. REY-FLAUD, *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*, Genève, Droz, 1984 (*Publications romanes et françaises*, 167).
- F. ROUDAUT, « La parole et l'échange dans la *Farce de Maistre Pathelin* », *Maistre Pierre Pathelin. Lectures et contextes*, dir. D. HÜE et D. SMITH, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (*Interférences*), p. 35-49.
- M. ROUSSE, « Les objets facétieux dans les farces françaises du XV^e au XVI^e siècle », *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre-1^er octobre 1977*, Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, n° 7, 1977, p. 25-30.
- M. ROUSSE, « Pathelin ou la fourberie en question », *Maistre Pierre Pathelin. Lectures et contextes*, dir. D. HÜE et D. SMITH, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (*Interférences*), p. 7-34.
- M. ROUSSE, *La scène et les tréteaux*. *Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004 (*Medievalia*, 50).
- M. ROUSSE, « Comment la farce conquit le théâtre », *Mainte belle œuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, dir. D. HÜE, M. LONGTIN et L. MUIR, Orléans, Paradigme, 2005 (*Medievalia*, 54), p. 483-501.
- K. SCHOELL, « La vie quotidienne selon la farce », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 37, 1985, p. 39-54.
- K. SCHOELL, « Commerçants et paysans. Structures de *Pathelin* : l'opposition des personnages », *Maistre Pierre Pathelin. Lectures et contextes*, dir. D. HÜE et D. SMITH, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (*Interférences*), p. 51-65.
- A. TISSIER, « Évocation 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, dir. M. CHIABÒ, F. DOGLIO et M. MAYMONE, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1984, p. 521-547.
- P. TOLDO, « Études sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies », *Studi di filologia romanza,* t. 9/2, 1902, p. 181-369.
- A. TRIPPET, « Le badin de la farce. Un type littéraire », *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*. *Convegno di studi Roma, 30 settembre-3 ottobre 1993*, dir. M. CHIABÒ et F. DOGLIO, Rome, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale Torre d'Orfeo, 1994, p. 223-241.
- Z. VERVEROPOULOU, « La cachette farcesque : variantes et fonctions », *Le verbe et la scène. Travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*, dir. A. SIVETIDOU et A. TSATSAKOU, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 379-398.
- Z. VERVEROPOULOU, « La Théâtralité de la ruse dans la farce française du Moyen Âge », *Artful Deceptions. Verbal and Visual Trickery in French Culture*, dir. C. EMERSON et M. SCOTT, Bern, Peter Lang, 2006, p. 209-226.

3.4. Études sur le théâtre de la Renaissance

- R. AULOTTE, « Visages du théâtre comique de la Renaissance : Deux Jeunes Filles vieilles de quatre cents ans », *Crossroads and perspectives : French literature of the Renaissance. Studies in honour of Victor E. Graham*, dir. C. M. GRISE et C. D. E. TOLTON, Genève, Droz, 1986 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 211), p. 155-159.
- Cl. BENOIT, « Les mille visages de l'entremetteuse dans quelques comédies du XVI^{e} siècle », *Entremetteurs et entremetteuses dans le théâtre de l'Antiquité à nos jours*, dir. C. PIERREVILLE, Lyon, C.E.D.I.C, vol. 28, 2007, p. 164-176.
- D.-C. BOUGHNER, *The Braggart in Renaissance comedy*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1954.
- C. E. CAMPBELL, *The French procuress. Her character in Renaissance comedies*, New York, Peter Lang, 1985 (*American University studies, series II Romance Languages and Literature*, 21).
- É. CHASLES, *La Comédie en France au seizième siècle*, Paris, Librairie académique de Didier, 1862.
- P. DE CAPITANI BERTRAND, *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début XVI^{e} siècle-milieu XVII^{e} siècle)*, Paris, Honoré Champion, 2005 (*Bibliothèque littéraire de la Renaissance*, 56).

- G. FORESTIER, « Situation du personnage de la jeune fille dans la comédie française du XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 46/1, 1984, p. 7-19.
- M. J. FREEMAN, « Hearty laughs and polite smiles : the evolution of the comic theatre in sixteenth-century France », *Origini della commedia nell'Europa del Cinquecento*. *Convegno di studi Roma, 30 settembre-3 ottobre 1993*, dir. M. CHIABÒ et F. DOGLIO, Rome, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale Torre d'Orfeo, 1994, p. 131-144.
- J. HARASZTI, « La comédie française de la Renaissance et la scène », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 2, 1909, p. 285-301.
- J. HARRIS, « Obscene laughter and renaissance comedy », *Obscénités renaissantes*, dir. H. ROBERTS, G. PEUREUX et L. WAJEMAN, Genève, Droz, 2011 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 473), p. 237-246
- M. T. HERRICK, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964 (*Illini books*, IB-18).
- B. JEFFERY, *French Renaissance Comedy, 1552-1630*, Oxford, Clarendon Press, 1969.
- M. KERN, « La représentation du viol comme reflet d'un imaginaire social dans la comédie humaniste française de la Renaissance », *Stratégies du contexte*. *Actes du colloque de la relève suisse en littératures française et italienne modernes, Zurich, 7-8 mai 2004*, dir. S. JEANNERET et Th. HUNKELER, Berlin, Peter Lang, 2006 (*Variations*, 7), p. 247-262.
- M. KERN, *Corps et morale entre geste et parole. La représentation de la séduction dans la comédie humaniste française de la Renaissance (1552-1612)*, Genève, Éditions Slatkine, 2009 (*Travaux des universités suisses*, 13).
- M. LAZARD, « Facétie et comédie humaniste. Discussion », *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre-1^er octobre 1977*, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 7, 1977, p. 136-139.
- M. LAZARD, *La Comédie humaniste au XVI^e siècle et ses personnages*, Paris, PUF, 1978.
- M. LAZARD, « Comédiennes et rôles féminins dans la comédie française du XVI^e siècle », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne*, t. 1, Genève, Éditions Slatkine, 1980 (*Bibliothèque Franco Simone*, 4), p. 361-371.
- M. LAZARD, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, 1980 (*Littératures modernes*).
- M. LAZARD, « Rire et jeu verbal dans la comédie humaniste », *Humoresques*. *L'Humour d'expression française*. *Colloque international organisé par CORHUM et l'Université de Paris VIII en 1988*, t. 1, Nice, Z'éditions, 1990, p. 86-90.

- M. LAZARD, « Le théâtre français de la Renaissance : état des questions », *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui – Moyen Âge et Renaissance. Actes du 115e Congrès national des sociétés savantes, Avignon, 1990*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1991, p. 35-47.
- M. LAZARD, « Images culinaires dans la comédie de la Renaissance », *Spectacle & Image dans l'Europe de la Renaissance*, dir. A. LASCOMBES, Leiden/New York/Cologne, E. J. Brill, 1993, p. 94-108.
- M. LAZARD, « L'esprit facétieux dans la comédie humaniste », *Joyeusement vivre et honnêtement penser. Mélanges offerts à Madeleine Lazard*, dir. M.-M. FRAGONARD et G. SCHRENCK, Paris, Champion, 2000, p. 25-36.
- M. LAZARD, « Du rire théorisé au comique théâtral », *Joyeusement vivre et honnêtement penser. Mélanges offerts à Madeleine Lazard*, dir. M.-M. FRAGONARD et G. SCHRENCK, Paris, Champion, 2000, p. 63-74.
- M. LAZARD, « Les Félicités (très) terrestres des femmes dans quelques comédies de la Renaissance française », *Memini. Travaux et documents publiés par la Société des études médiévales du Québec*, n° 6, 2002, p. 285-304.
- M.-R. LIDA DE MALKIEL, « El fanfarrón en el teatro del renacimiento », *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Editoral Universitaria De Buenos Aires, 1969 (1re éd. 1966) (*Teoría e investigación*), p. 173-202.
- Ch. MAZOUER, « Théâtre et carnaval en France jusqu'à la fin du XVIe siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, t. 2, n° 138, 1983, p. 147-161.
- Ch. MAZOUER, « La comédie de la Renaissance contre la farce médiévale ? », *Le théâtre français des années 1450-1550 : état actuel des recherches*, dir. O. A. DULL, Dijon, Université de Bourgogne - Centre de recherches, 2002, p. 3-14.
- Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- O. MILLET, « La comédie française de la Renaissance comme jeu parodique avec la tragédie et les genres littéraires élevés », *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats. Mélanges offerts à Madeleine Bertaud*, dir. L. FRAISSE, Genève, Droz, 2001 (*Histoire des idées et critique littéraire*, 389), p. 449-466.
- G. OIRY, « Des abeilles dans la grande ruche citadine : les serviteurs de la comédie des années 1540-1610 », *Studi francesi*, t. 173, 2014, p. 235-248.
- G. OIRY, *La Comédie française et la ville (1550-1650). L'Iliade parodique*, Paris, Classiques Garnier, 2016 (*Bibliothèque de la Renaissance*, 15).

- D. PERRET, *Old Comedy in the French Renaissance 1576-1620*, Genève, Droz, 1992 (*Histoire des idées et critique littéraire*, 310).
- E. RIGAL, *De Jodelle à Molière : tragédie, comédie, tragi-comédie*, ch. 1 « Les personnages conventionnels de la comédie au XVI^e siècle », Paris, Hachette, 1911, p. 1-30.
- T. SANKOVITCH, « Folly and Society in the Comic Theatre of the Pléiade », *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976 (*Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme*, 5), p. 99-108.
- V.-L. SAULNIER, « Préface », dans *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance. Actes du colloque de Goutelas 29 septembre - 1er octobre 1977*, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 7, 1977, p. 5-8.
- J. SESSA, « Les critères de l' "honnesteté" féminine selon les auteurs comiques français (1562-1611) », *La catégorie de l'Honneste dans la culture du XVI^e siècle. Actes du colloque international de Sommières II de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, Saint-Étienne, Institut d'Études de la Renaissance et de l'âge classique - Université de Saint-Étienne, 1985, p. 219-230.
- D. STONE JR., « Anatomy of a Moral : Seduction in Sixteenth-Century French Comedy », *Essays in early french literature presented to Barbara M. Craig*, dir. N. J. LACY et J. C. NASH, York, South Carolina, French Literature Publications Company, 1982, p. 147-159.
- P. TOLDO, « La comédie française de la Renaissance », *Revue d'histoire littéraire de la France*, IV, 1897, p. 366-392 ; V, 1898, p. 220-264, 554-603 ; VI, 1899, p. 571-608 ; VII, 1900, p. 263-283.
- A. VINTENON, « La représentation du fanfaron à la Renaissance, entre *imitatio vitae* et fantaisie romanesque », *Le personnage du fanfaron : théâtre, récits, cinéma*, dir. É. GAVOILLE et C. TERRILE, Paris, Éditions Kimé, 2020, p. 95-111.

3.5. Études sur le théâtre postérieur à la Renaissance

- H. BABY, « Le capitan dans la comédie et la tragi-comédie françaises (1630-1640) : les enseignements génériques d'un type », *Littératures classiques*, n° 63, Paris, Armand Colin, 2007/2, p. 71-84.
- P. DANDREY, *Sganarelle et la médecine ou de la mélancolie érotique*, Paris, Klincksieck, 1998.
- J. EMELINA, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, CEL-PUG, 1975.

3.6. Études générales sur le théâtre

- G. ATTINGER, *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1re éd., 1950).
- G. BAPST, *Essai sur l'histoire du théâtre en France : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.
- M.-Cl. CANOVA, *La Comédie*, Paris, Hachette supérieur, 1993 (*Contours littéraires*).
- G. COHEN, *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1956.
- M. CORVIN, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français : 1550-1680. Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, 1988 (*Histoire des idées et critique littéraire*, 259).
- V. O. FREEBURG, *Disguise Plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*, New York, Columbia University Press, 1915.
- R. GARAPON, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français : du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Armand Colin, 1957.
- R. GUICHEMERRE, *La comédie classique en France de Jodelle à Beaumarchais*, Paris, PUF, 1989 (1re éd., 1978) (*Que sais-je ?*, 1730).
- R. GUICHEMERRE, « Galants grotesques et séducteurs ridicules », *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini,* dir. R. MARCHAL, F. MOUREAU et M. CROGIEZ, Paris, Klincksieck, 1997 (*Bibliothèque Française et Romane, Série C : Études littéraires,* 84), p. 527-534.
- C. HEUSCH, *L'invention de Rojas : La Célestine*, Paris, PUF CNED, 2008 (*CNED-PUF Série Espagnol*).
- R. LEBEGUE, *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*, Paris, Hatier, 1972 (*Connaissance des lettres*, 62).
- R. LEBEGUE, « Notes sur le personnage de la servante », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, janvier-février 1983, p. 3-14.
- E. LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre en France*, t. 2 « La comédie – Moyen Âge et Renaissance », Paris, Flammarion, 1905.
- Ch. MAZOUER, « Du badin médiéval au naïf de la comédie du XVIIe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 26, 1974, p. 61-76.
- Ch. MAZOUER, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979 (*Bibliothèque française et romane*, 76).

- Ch. MAZOUER, « Le commerçant dans l'ancien théâtre comique français jusqu'à la Révolution », *Commerce et commerçants dans la littérature*, dir. J.-M. THOMASSEAU, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, p. 19-31.
- E. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950 (*Bibliothèque d'esthétique*).
- A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, 3 tomes, Paris, BELIN, 1996 (*Belin sup.*).
- P. VOLTZ, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964 (*Collection U*).

3.7. Études sur le Moyen Âge

- P. ADAM, *La vie paroissiale en France au XIV^e^ siècle*, Paris, Sirey, 1964 (*Histoire et sociologie de l'Église*, 3).
- H. ARDEN, « Le Duc des vrais amans ? Christine de Pizan ré-écrit le *Roman de la Rose* », *De la Rose, Texte, Image, Fortune*, dir. C. BEL et H. BRAET, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2006, p. 411-420.
- M. AURELL, *Excalibur, Durendal, Joyeuse : la force de l'épée*, Paris, PUF, 2021.
- C. AZUELA, « Paroles adultères, marchands et argent dans les *Cent Nouvelles nouvelles* », *Autour des Cent Nouvelles nouvelles. Sources et rayonnements, contextes et interprétations. Actes du colloque international organisé les 20 et 21 octobre 2011 à l'ULCO*, dir. J. DEVAUX et A. VELISSARIOU, Paris, Honoré Champion, 2016 (*Bibliothèque du XV^e^ siècle*, 81), p. 119-134.
- J. BEDIER, *Les fabliaux*, Paris, Champion, 1925.
- R. BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII^e^ siècle : les chansons et dits artésiens*, t. 21, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-De-Calais, 1981.
- T. BIBRING, « Love Thy Chambermaid : Emotional and Physical Violence of the Servant in *Les Cent Nouvelles nouvelles* », *Emotions in the Household, 1200-1900*, dir. S. BROOMHAL, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 53-68.
- D. BOUTET, *Les fabliaux*, Paris, PUF, 1985 (*Études littéraires*, 5).
- P. BRETEL, *Les ermites et les moines dans la littérature française du Moyen Âge (1150-1250)*, Paris, Honoré Champion, 1995 (*Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge*, 32).
- R. BRUSEGAN, « Regards sur le fabliau, masque de vérité et de fiction », *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, dir. M.-L. OLLIER, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1988 (*Études médiévales*), p. 97-109.

- N. CHAREYRON, *Les pèlerins de Jérusalem au Moyen Âge. L'aventure du Saint Voyage d'après Journaux et Mémoires*, Paris, Imago, 2000.
- *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge. Actes du 28e colloque du CUER MA*, dir. Ch. CONNOCHIE-BOURGNE, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004 (*Senefiance*, 50).
- J. CERQUIGLINI, *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle : « un engin si soutil »*, Paris, Honoré Champion, 1985 (*Bibliothèque du XVe siècle*, 47).
- *Croisades et Pèlerinages. Récits, chroniques et voyages en Terre Sainte XIIe-XVIe siècle*, dir. D. REGNIER-BOHLER, Paris, Robert Laffont, 1997 (*Bouquins*).
- S. DELALE, « Guillaume de Lorris, contre-exemple de Jean de Meun. Christine de Pizan et le modèle littéraire du *Roman de la Rose* », *Camenulae*, 13, 2015, p. 1-21.
- A. DERVILLE, « La Finance arrageoise : usure et banque », *Arras au Moyen Âge. Histoire et littérature*, dir. M.-M. CASTELLANI et J.-P. MARTIN, Arras, Artois Presses Université, 1994 (*Études littéraires*), p. 37-52.
- R. DRAGONETTI, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*, Paris, Seuil, 1982.
- J. FAVIER, *De l'or et des épices. Naissance de l'homme d'affaires au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2013 (*Pluriel*).
- R. FOSSIER, *Histoire sociale de l'occident médiéval*, Paris, Colin, 1970.
- G. FOURQUIN, *Histoire économique de l'occident médiéval*, Paris, Colin, 1971.
- J. FRAPPIER, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973 (*Publications romanes et françaises*, 126).
- N. FREEMAN REGALADO, « Tristan and Renart : Two Tricksters », *The Comic Spirit in Medieval France*, t. 16/1, *L'Esprit créateur*, 1976, p. 30-38.
- J.-M. FRITZ, *Le Discours du fou au Moyen Âge, XIIe-XIIIe siècles. Étude comparée des discours littéraires, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF, 1992.
- B. GEREMEK, *Les marginaux parisiens aux XIVe et XVe siècles*, trad. D. BEAUVOIS, Paris, Flammarion, 1991 (*Champs*, 239).
- F. GIORDANI, « Quelques remarques sur l'art de la parodie chez Villon et Rabelais : deux pastiches de la psychologie et du style amoureux dans le *Lais* et *Pantagruel* », *Mélanges de Langue et Littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, CUERMA/Honoré Champion, Aix-en-Provence/Paris, 1979 (*Senefiance*, 7), p. 269-285.
- A. J. GOUREVITCH, « Le marchand », *L'homme médiéval*, dir. J. LE GOFF, Paris, Éditions du Seuil, 1989 (*L'univers historique*), p. 267-312.

- K. GRAVDAL, *Ravishing Maidens : Writing Rape in Medieval French Literature and Law*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.
- J. HUIZINGA, *L'Automne du Moyen Âge*, trad. J. BASTIN, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002 (*Petite Bibliothèque Payot*, 6).
- *L'inscription du regard. Moyen Âge-Renaissance*, dir. M. GALLY et M. JOURDE, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, 1995 (*Signes*).
- M. JEAY, « Combinatoires médiévales », *Écriture de la ruse*, dir. E. GRODEK, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000 (*Faux titre*, 190), p. 255-260.
- A. DE LA CROIX, *L'érotisme au Moyen Âge. Le corps, le désir, l'amour*, Paris, Éditions Tallandier, 2013 (1re éd. 1999) (*TEXTO. Le goût de l'histoire*).
- M. LAIGLE, *Le Livre des trois vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1912 (*Bibliothèque du XVe siècle*, t. 16).
- M. LAZAR, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, C. Klincksieck, 1964 (*Bibliothèque française et romane, série C : études littéraires*, 8).
- J. LE GOFF, *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Paris, Hachette Littératures, 1986 (*Pluriel*, 847).
- J. LE GOFF, *Marchands et banquiers du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2014 (1re éd., 1956) (*Quadrige*).
- J. LE GOFF et J.-Cl. SCHMITT, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 2014 (*Pluriel*).
- M.-Th. LORCIN, « Le corps a ses raisons dans les fabliaux. Corps féminin, corps masculin, corps de vilain », *Le Moyen Âge*, 3-4, 1984, p. 433-453.
- I. MACHTA, *Poétique de la ruse dans les récits tristaniens français du XIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2010 (*Essais sur le Moyen Âge*, 48).
- G. MATHIEU-CASTELLANI, *Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600*, Paris, Klincksieck, 1975 (*Bibliothèque française et romane, Série C, Études littéraires*, 51).
- Ph. MENARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, 1969 (*Publications romanes et françaises*, 105).
- Ph. MENARD, *Les fabliaux. Contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983 (*Littératures Modernes*, 32).
- G. MERMIER, « La ruse féminine et la fonction morale des "Quinze Joies de Mariage" », *Romance Notes*, 1974, vol. 15, n° 3, p. 495-503.
- C. NOACCO, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », *Pallas*, n° 88, 2012, p. 147-167.

- P. NYKROG, *Les fabliaux*, Genève, Droz, 1973 (*Publications romanes et françaises*, 123).
- G. PAOLI, *La Taverne au Moyen Âge. Arras et l'espace picard*, Lille, A.N.R.T, 1988.
- C. PIERREVILLE, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », *Entremetteurs et entremetteuses dans le théâtre de l'Antiquité à nos jours*, dir. C. PIERREVILLE, Lyon, C.E.D.I.C, vol. 28, 2007, p. 119-130.
- H. PIRENNE, *Histoire économique et sociale du Moyen* Âge, éd. H. VAN WERVEKE, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- D. POIRION, *Littérature française, Le Moyen Âge 1300-1480*, Paris, Arthaud, 1971.
- *Le quotidien au temps des fabliaux. Textes, images, objets*, dir. D. ALEXANDRE-BIDON et M.-Th. LORCIN, Paris, Éditions A. & J. Picard, 2003 (*Espaces médiévaux*).
- P. RACINE, « Le marchand, un type de la société médiéval », *Le marchand au Moyen Âge*. *XIX^e Congrès de la S.H.M.E.S, Reims, juin 1988*, Saint-Herblain, Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public et Cid éditions, 1992, p. 1-9.
- B. RIBEMONT, « Arras, le vin, la taverne et le "capitalisme". Le théâtre profane du XIII^e siècle et la question de l'argent », *Le Moyen Âge*, t. 111/1, 2005, p. 59-70.
- B. RIBEMONT, *Sexe et amour au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2007 (*50 questions*, 36).
- D. RIEGER, « Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale entre norme et réalité courtoises », *Chanter et dire. Études sur la littérature du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1997 (*Champion-Varia*, 12), p. 111-154.
- M. ROLLAND-PERRIN, *Blonde comme l'or. La chevelure féminine au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2010 (*Senefiance*, 57).
- J. ROSSIAUD, *La Prostitution médiévale*, Paris, Flammarion, 1988.
- J. ROSSIAUD, *Amours vénales. La prostitution en Occident – XII^e-XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 2010 (*Collection historique*).
- K. VARTY et D. BUSCHINGER, « Le viol dans l'Ysengrimus, les branches II-Va et la branche I du "Roman de Renart" et dans le "Reinhart Fuchs" d'Heinrich der Glîchezâre », *Amour, mariage et transgressions au Moyen Âge*, dir. D. BUSCHINGER et A. CREPIN, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1984, p. 411-424.
- A. VELISSARIOU, « Amour et *devocion* dans la nouvelle du XV^e siècle », *Moyen Âge, livres & patrimoines.* Liber Amicorum *Danielle Quéruel*, dir. M. COLOMBO TIMELLI, M. LACASSAGNE et J.-L. HAQUETTE, Reims, EPURE, 2012, p. 131-152.
- A. VELISSARIOU, *Aspects dramatiques et écriture de l'oralité dans les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris, Honoré Champion, 2012 (*Bibliothèque du XV^e siècle*, 77).

- Ph. VERELST, « Le personnage de Maugis dans “Renaut de Montauban” », *Études sur « Renaut de Montauban »*, dir. J. THOMAS, Ph. VERELST et M. PIRON, Gent, Romanica Gandensia, 1981 (*Romanica Gandensia*, 18), p. 73-152.
- D. WEBB, *Pilgrims and Pilgrimage in the Medieval West*, Londres, J.B. Tauris, 1999 (*International library of historical studies*, 12).
- Ch. C. WILLARD, « Concepts of Love According to Guillaume de Machaut, Christine de Pizan and Pietro Bembo », *The Spirit of the Court : Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society*, dir. G. S. BURGESS et R. TAYLOR, Cambridge, D.S. Brewer, 1985, p. 386-392.
- P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 (1re éd., 1972) (*Points Essais*, 433).

3.8. Études sur le XVIe siècle

- M. BAKHTINE, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. ROBEL, Paris, Gallimard, 1982 (*Collection Tel*, 70).
- D. BEECHER, « L’Amour et le Corps : les maladies érotiques et la pathologie à la Renaissance », *Le Corps à la Renaissance*, dir. J. CEARD, M.-M. FONTAINE et J.-Cl. MARGOLIN, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 423-434.
- *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIe siècle*, éd. M. SIMONIN, Paris, Fayard, 2001 (1re éd., 1951) (*Le Livre de poche, Encyclopédies d’aujourd’hui*).
- S. GAUDILLAT CAUTELA, « Le corps des femmes dans la qualification du “viol” au XVIe siècle », *Femmes en fleurs, femmes en corps. Sang, santé, sexualités, du Moyen Âge aux Lumières*, dir. C. MC CLIVE et N. PELLEGRIN, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010 (*L’école du genre*), p. 249-276.
- D. JIMENEZ, « Dans un univers de violence(s), la séduction de la souffrance au XVIe siècle », *El arte de la seducción en el mundo románico y renancentista, Actas del Colloqui “La seduccion en la litteratura francesa”*, dir. E. REAL RAMOS, Valencia, Universitat de Valencia, 1995, p. 145-152.
- A. JOUANNA, « La noblesse française et les valeurs guerrières au XVIe siècle », *L’homme de guerre au XVIe siècle. Actes du colloque de l’Association RHR Cannes 1989*, dir. G.-A. PEROUSE, A. THIERRY et A. TOURNON, RHR, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 1992, p. 205-217.

- K. KASPRZYK, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1963.

- M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985 (*Littératures modernes*, 39).
- M. LAZARD, « Le corps vêtu : signification du costume à la Renaissance », *Le corps à la Renaissance. Actes du XXX^e colloque de Tours 1987*, dir. J. CEARD, M.-M. FONTAINE et J.-Cl. MARGOLIN, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 77-94.
- M. LAZARD, *Les avenues de Fémynie. Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001.
- F. LESTRINGANT, J. RIEU et A. TARRETE, *Littérature française du XVI^e siècle*, Paris, PUF, 2000.
- S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991 (*Histoires*).
- D. MENAGER, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995 (*Perspectives littéraires*).
- D. ROUSSEL, *Violences et passions dans le Paris de la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2012 (*Époques*).
- L. SAINEAN, *Langue de Rabelais*, t. 2 « Langue et vocabulaire », Paris, E. de Boccard, 1923.
- J. SEZNEC, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011 (*Champs Arts*).

3.9. Études générales

- J. V. ALTER, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France*. *Moyen Age-XVI^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1966 (*Travaux d'humanisme et Renaissance*, 93).
- H. BERGSON, *Le Rire*, Paris, Flammarion, 2013 (*GF*, 1526).
- P. BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998 (*Liber*).
- F. BRUNETIERE, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, t. 6, Paris, Librairie Hachette et C^ie, 1899 (*Bibliothèque variée*).
- R. CAILLOIS, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1983.
- R. CHARTIER, « Les élites et les gueux. Quelques représentations (XVI^e-XVII^e siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 21/3, 1974, p. 376-388.
- J.-Cl. CHESNAIS, *Histoire de la violence en Occident de 1800 à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 1981 (*Pluriel*, 8386).
- M. DAUMAS, *Le Mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 2004.

- M. DAUMAS, *Au bonheur des mâles. Adultère et cocuage à la Renaissance 1400-1650*, Paris, Armand Colin, 2007.
- M.-M. DAVY, *L'oiseau et sa symbolique*, Albin Michel, 1992 (*Spiritualités vivantes*).
- P. DEBAILLY, *La Muse indignée*, *La satire en France au XVI^e siècle*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2012 (*Bibliothèque de la Renaissance*, 7).
- G. DEMERSON, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la « Pléiade »*, Genève, Droz, 1972 (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 119).
- M. DETIENNE, J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009 (*Champs essais*).
- A. FARGE et C. DAUPHIN, *Séduction et sociétés. Approches historiques*, Paris, Seuil, 2001.
- A. FLETCHER, *Gender, Sex, and Subordination in England 1500-1800,* Londres, Yale University Press, 1999.
- M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, 3 tomes, Paris, Gallimard, 2012 (1re éd., 1994-1997) (*Collection Tel*).
- J. GAUDEMET, *Le mariage en Occident. Les mœurs et le droit*, Paris, Cerf, 1987 (*Histoire*).
- P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et latine*, Paris, PUF, 2002.
- J. GRITTI, *Elle court, elle court, la rumeur*, Ottawa, Stanké, 1978 (*Au-delà du miroir*).
- J.-P. GUTTON, *Domestiques et serviteurs dans la France de l'ancien régime*, Paris, Aubier Montaigne, 1981 (*Collection historique*).
- D. HAASE-DUBOSC, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999 (*Bibliothèque Albin Michel, Histoire*).
- *Histoire de la vie privée*, *De la Renaissance aux Lumières*, dir. Ph. ARIES et G. DUBY, t. 3, Paris, Éditions du Seuil, 1986 (*L'Univers historique*).
- *Histoire de la virilité*, dir. G. VIGARELLO, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, 2011 (*L'univers historique*, H 501).
- J.-V. HOLEINDRE, *La Ruse et la Force. Une autre histoire de la stratégie*, Paris, Perrin, 2017.
- M. ISSACHAROFF, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.
- D. KOHLER, *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. P. BRUNEL, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.
- Ch. LALO, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949 (*Bibliothèque de philosophie scientifique*).
- G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Librairie Hachette et C^ie, 1895.

- P. MARTEINSON, « Le topos littéraire : unité de base d'une sémantique intensionnelle et élément idéel d'une grammaire culturelle », *Écriture de la ruse*, dir. E. GRODEK, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000 (*Faux titre*, 190), p. 49-59.
- R. MAUZI, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (*Bibliothèque de « L'Évolution de l'humanité »*, 2).
- - J. E. MERCERON, *Dictionnaire thématique et géographique des saints imaginaires facétieux et substitués*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- R. MUCHEMBLED, *Passions de femmes au temps de la reine Margot : 1553-1615*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- R. MUCHEMBLED, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 (*Points, série Histoire*, H 393).
- M. OLSEN, *Les transformations du triangle érotique*, Copenhague, Universitetsforlaget i København, Akademisk Forlag, 1976.
- J. PITT-RIVERS, *Anthropologie de l'honneur. La mésaventure de Sichem,* Paris, Le Sycomore, 1983.
- J.-B. RENARD, *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF, 2006 (1re éd., 1999) (*Que sais-je ?* 3445).
- M.-L. ROUQUETTE, *Les rumeurs*, Paris, PUF, 1975 (*Collection Sup, le sociologue*, 40).
- G. SIMMEL, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, trad. F. FERLAN, Paris, L'Herne, 2007 (1re éd., 1902) (*Carnets de l'Herne*).
- G. SIMMEL, *Philosophie de l'argent*, trad. S. CORNILLE et Ph. IVERNEL, Paris, PUF, 2019 (1re éd., 1987) (*Quadrige*).
- W. SOMBARD, *Der moderne Kapitalismus*, éd. Z. BAND, Paderborn, Salzwasser-Verlag Gmbh, 2014.
- V. STERNBERG-GREINER, *Le comique*, Paris, Flammarion, 2003 (*Corpus Lettres*, 3065).
- M. VERNET, « Narrer (-) la ruse », *Écriture de la ruse*, dir. E. GRODEK, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000 (*Faux titre*, 190), p. 23-36.
- G. VIGARELLO, *Histoire du viol XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000 (*Points Histoire*, 270).
- F. ZEITLIN, « Configurations of Rape in Greek Myth », *Rape*, dir. S. TOMASELLI et R. PORTER, Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 122-151.

4. Ouvrages linguistiques

- R. M. BIDLER, *Dictionnaire érotique. Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, Paris, CERES, 2002 (*Erotica vetera à la recherche d'un langage perdu*).

- R. COTGRAVE, *A Dictionarie of the french and english tongues*, 2 tomes, Genève, Slatkine reprints, 2011.

- *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020). ATILF - CNRS & Université de Lorraine : http://www.atilf.fr/dmf

- G. DI STEFANO, *Nouveau dictionnaire des locutions. Ancien Français, Moyen Français, Renaissance*, 2 tomes, Turnhout, Brepols, 2015 (*Hors série*).

- F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e^ au XV^e^ siècle*, 10 vol., Paris, Émile Bouillon, 1881-1902 (Genève, Slatkine, 1982) : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50634z.image

- F. GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, Paris, Honoré Champion, 2003 (1^re^ éd., 1968) (*Champion classiques, références et dictionnaires*, 1).

- P. GUIRAUD, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique de la littérature érotique*, t. 1, Paris, Payot, 1978.

- E. HUGUET, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, 7 tomes, Paris, Champion puis Didier, 1925-1973.

- E. HUGUET, *Le langage figuré au XVI^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1933 (*Études de philologie française*).

- A. LE ROUX DE LINCY, *Le Livre des proverbes français. Précédé d'un Essai sur la philosophie de Sancho Pança*, Paris, Éditions Hachette, 1996.

- É. LITTRE, *Le Nouveau Littré*, dir. Cl. BLUM, Paris, Éditions Garnier, 2007.

- A. OUDIN, *Curiositez françoises*, Paris, A. de Sommaville, 1640 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50817x/f410.image

- A. REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 tomes, Paris, Le Robert, 2012.

- *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, (TLFi). ATILF - CNRS & Université de Lorraine : http://www.atilf.fr/tlfi

- W. VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, R. G. Zbinder & co, 1928-2002 : https://lecteur-few.atilf.fr/index.php/page/view

Introduction 11

Partie I : La recherche du plaisir 37

1. Les métiers liés à l'amour 45

1.1. L'entremetteuse 45

1.1.1. Son évolution de l'Antiquité au XVI^e^ siècle 47

1.1.2. Un personnage hors norme : Françoise des Contens 52

1.1.3. Des personnages plus traditionnels : Claude des Esbahis et Saucisson des Contens 57

1.2. La chambrière 60

1.2.1. Un rôle mineur : la spectatrice et la commentatrice de l'intrigue amoureuse 64

1.2.2. Un rôle majeur : de la conseillère des cœurs à l'entremetteuse 71

2. Le personnel religieux amoureux 78

2.1. Le traditionnel lubrique du Moyen Âge 78

2.2. Entre continuité et évolution au XVI^e^ siècle 92

3. La femme mariée et infidèle : un plaisir au-delà de la vie conjugale 101

3.1. Dans l'œil des autres personnages 106

3.2. Entre insatiabilité et insatisfaction sexuelle 116

3.3. La recherche du plaisir comme métaphore d'une volonté de liberté 134

4. Une recherche ambiguë chez les amoureux : de l'expression d'un amour idéal à la réalisation du désir sexuel 141

4.1. Une quête perçue comme ridicule : le vieillard amoureux 141

4.2. Le double visage des jeunes premiers 149

4.2.1. La reprise du modèle courtois 149

4.2.1.1. La figure de l'amant martyr 152

4.2.1.2. L'expression de sentiments confus et excessifs 158

4.2.1.3. Se hisser au rang de chevalier de sa dame 167

4.2.2. L'appel du plaisir charnel 175

5. Un plaisir purement charnel chez les valets 197

5.1. La définition de la quête des plaisirs 197

5.2. La confrontation entre le jeune premier et le valet 201

5.3. L'échange verbal entre valets 210

Partie II : La joyeuse ignorance des naïfs 221

1. Le valet badin 229

1.1. Son traitement au Moyen Âge 229

1.2. Son évolution dans la comédie humaniste 237
2. Les maris trompés et cocus 246
2.1. Le mari complaisant 246
2.2. Le mari pleinement naïf 257
3. Le soldat fanfaron : le personnage naïf par excellence 263
3.1. Sous l'égide de Mars 263
3.1.1. De vantardise en vantardise : la démesure du soldat fanfaron 263
3.1.2. Le choc de la réalité : le dégonflement du soldat fanfaron 274
3.2. Sous l'égide de Vénus : le type de l'amoureux naïf 281
3.2.1. La confrontation entre un idéal amoureux et une réalité sans amour 281
3.2.2. L'apport des dramaturges du XVI^e^ siècle : une fin mitigée pour le soldat fanfaron 286
3.3. D'autres personnages qui agissent comme un soldat fanfaron 290
3.3.1. Le valet 290
3.3.2. Le marchand 295
4. Les amoureux trompés par un amour illusoire 298
4.1. La naïveté des jeunes amoureux 298
4.2. La vision altérée des parents sur leurs enfants 307
Partie III : Les mécanismes de la ruse 325
1. Tromper par le discours 338
1.1. L'arme favorite de l'entremetteuse 338
1.1.1. L'entremetteuse médiévale 340
1.1.2. L'entremetteuse dans les pièces du corpus 348
1.1.3. Une caractéristique qui a traversé les siècles 358
1.2. Subtiliser des biens 365
2. L'affrontement dans le couple : qui sera le gagnant ? 376
2.1. La ruse féminine contre la force du mari 376
2.2. La ruse féminine contre des amants indésirables 394
2.3. Quand les rôles s'inversent : la ruse masculine contre une épouse aimante mais naïve 408
3. La religion comme alliée de la ruse 417
3.1. Les religieux amoureux et ingénieux 417
3.2. Faire parler Dieu 427
3.3. La ruse du pèlerinage 440
4. Un mécanisme propre à la farce : le « trompeur trompé » 449

5. Regarder au-delà des apparences : le déguisement au service de la ruse 467

5.1. Prendre l'identité d'un autre personnage 467

5.2. Jouer le rôle d'un autre type de personnage..... 484

Partie IV : Le pouvoir de l'argent 499

A. Les différentes facettes de l'argent 507

1. Les métiers d'argent : une entreprise destinée à escroquer autrui507

1.1. Le type traditionnel du marchand 507

1.2. De l'argent coûte que coûte : les prêteurs d'argent..... 515

2. Profiter d'autrui 521

2.1. L'appât du gain de l'entremetteuse..... 521

2.1.1. Le corpus médiéval : une caractéristique traditionnelle 522

2.1.2. Le corpus humaniste : entre tradition et innovation 524

2.1.3. Le corpus européen : l'évolution du personnage à travers les siècles 526

2.2. Des femmes qui profitent d'un amant pour lui soutirer de l'argent..... 533

2.2.1. Quand la cupidité rencontre la naïveté 534

2.2.2. Quand le besoin rencontre la richesse 539

2.2.3. Quand plaisir et appât du gain ne forment qu'un 541

3. Les grands perdants 544

3.1. Manquer d'argent..... 544

3.2. De l'art de sauver les apparences : la fortune envolée du soldat fanfaron..... 550

B. De la remise en question des valeurs 555

1. La mise en accusation des corps de métier.....555

1.1. La perte du sacré 555

1.2. La justice bafouée 564

1.2.1. Sans foi ni loi : les avocats 564

1.2.2. Au nom de l'argent : les sergents corrompus 568

2. La satire de la sphère privée.....571

2.1. Le règne de l'individualisme 571

2.2. Des maris très arrangeants 575

2.3. La loyauté des serviteurs fragilisée..... 582

2.3.1. Les valets cupides.....582

2.3.2. Un cas particulier : la chambrière.....586

Conclusion..... 595

Bibliographie 601

1. Corpus utilisé 601
1.1. Éditions de référence 601
1.2 Autres éditions 601
2. Œuvres littéraires 602
2.1. Œuvres de l'Antiquité 602
2.2. Œuvres du Moyen Âge 603
2.3. Œuvres du XVI^e siècle 606
2.4. Œuvres postérieures au XVI^e siècle 607
Ouvrages critiques 608
3.1. Études sur le corpus 608
3.2. Études sur le théâtre de l'Antiquité 610
3.3. Études sur le théâtre du Moyen Âge 610
3.4. Études sur le théâtre de la Renaissance 613
3.5. Études sur le théâtre postérieur à la Renaissance 616
3.6. Études générales sur le théâtre 617
3.7. Études sur le Moyen Âge 618
3.8. Études sur le XVI^e siècle 622
3.9. Études générales 623
4. Ouvrages linguistiques 626

Résumés

Résumé en français

En pleine période humaniste, les dramaturges tentent de créer la comédie française originale. Ils peuvent compter sur plusieurs sources d'inspiration et prennent principalement pour modèles les œuvres antiques, mais aussi les œuvres espagnoles et italiennes plus contemporaines. Outre la volonté de rendre hommage à ces auteurs, les dramaturges français montrent leur désamour pour la période antérieure. Il s'agit donc de rompre avec toute forme médiévale, alors même que les farces sont encore représentées sur scène à cette époque. L'œuvre qui inaugure la période, *L'Eugène* d'Étienne Jodelle, comporte pourtant des points communs avec la farce : triangle amoureux composé d'un moine lubrique, mari cocu content et expressions populaires savoureuses plongent la comédie dans une grivoiserie qui doit beaucoup à l'univers médiéval. Les comédies suivantes reprennent également les motifs farcesques, malgré la volonté affichée des auteurs. Le célèbre triangle amoureux se retrouve en effet dans *La Trésorière* de Jacques Grévin, qui met en scène une femme mariée cupide. Le dramaturge compose une autre comédie, *Les Esbahis*, représentant un vieillard amoureux qui devient la dupe du jeune premier qui, revêtant ses habits, se fait passer pour lui pour « prendre un pain sur la fournée », c'est-à-dire consommer le mariage avant l'heure. Le vieillard amoureux est également présent dans *La Reconnue* de Rémy Belleau, mais, plus sombre, tente d'arranger le mariage de sa pupille avec un clerc benêt. Les naïfs sont en effet fortement représentés dans la comédie humaniste, à l'image de Thomas dans *Les Contens* d'Odet de Turnèbe qui ne perçoit pas les intentions cachées de sa femme lorsqu'elle se rend en pèlerinage amoureux. Nous pensons aussi à Jaqueline dans *La Tasse* de Claude Bonet qui se fait duper à deux prises par des voleurs, et, après avoir été battue en conséquence par son mari, décide de retourner la situation en sa faveur en prenant un amant. S'ajoute le soldat fanfaron, personnage naïf par excellence, qui confond la réalité et ses rêves. En lien avec l'intrigue amoureuse, la galerie des personnages est complétée par l'entremetteuse, telle Françoise dans *Les Contens* qui détourne la religion pour persuader la jeune première de s'entretenir avec son bien-aimé. Mais nous assistons aussi à la fausse bravoure des valets, plus intéressés par la boisson et les plaisirs de la chair, à l'image de Gillet dans *Les Corrivaus* de Jean de La Taille. Là encore, les ressemblances avec l'univers médiéval sont frappantes. Des procédés farcesques sont en effet mis en œuvre, comme le « trompeur trompé », mais aussi le déguisement avec Sobrin dans *Les Escoliers* de François Perrin qui réussit un coup de maître dans ce domaine. Parmi tous ces éléments, une donnée principale apparaît et réunit les deux périodes : le rire.

Afin de révéler la tradition française au XVI^{e} siècle, nous nous sommes appuyée sur un corpus humaniste composé de neuf comédies : *L'Eugène*, *Les Corrivaus*, *La Trésorière*, *Les Esbahis*, *La Reconnue*, *Les Néapolitaines*, *Les Escoliers*, *Les Contens* et *La Tasse*. Ce choix nous a permis de redécouvrir des pièces comiques qui ont largement contribué à l'édification de la comédie française, mais qui tendent à être oubliées par la recherche. Intégrer un corpus médiéval nous a offert la possibilité de remettre à l'honneur des pièces qui ont été longtemps décriées. Notre étude se compose de quatre thématiques : le plaisir, la naïveté, la ruse et l'argent. Nous avons pu ainsi étudier les différents types de personnage dont les caractéristiques font écho à la littérature médiévale, mais aussi les procédés dramatiques et les expressions populaires, participant au comique des œuvres. L'objectif principal de notre travail est de

mesurer l'empreinte farcesque dans les comédies humanistes, et notamment de voir comment les dramaturges se sont emparés de cette source d'inspiration et ont réussi à la renouveler.

Mots-clés : théâtre – comédie – la Renaissance – le Moyen Âge – farce – rire.

Résumé en anglais

In the humanist period, French playwrights tried to create the original French comedy. They use several sources of inspiration and take model on mainly ancient authors, but also more contemporary Spanish and Italian authors. In their books, they want to pay homage to these authors but they show also their disenchantment with the previous period. It was therefore a question of breaking with all medieval forms, even though farces were still performed on stage at that time.The play that inaugurates the first French creation, *L'Eugène* d'Étienne Jodelle, nevertheless has points in common with farce : a love triangle composed of a lustful monk, a happy cuckold husband and tasty popular expressions plunge comedy into the medieval world. The comedies that follow try again to create the contours of the comic genre, but perpetuate, despite the authors, the farce's themes. The famous love triangle is indeed found in Jacques Grévin's *La Trésorière*, which features a greedy married woman, taking advantage of a lover's money to offer that to another man. The playwright composes another comedy, *Les Esbahis*, representing an old man in love who becomes the dupe of a young man who, putting on his clothes, pretends to be him to "prendre un pain sur la fournée", that is to say to consume marriage before its time. The old man in love is also present in *La Reconnue* by Rémy Belleau, but, gloomy, tries to arrange the marriage of his pupil with a stupid clerk. The naive are indeed strongly represented in the humanist comedy, like Thomas in *Les Contens* d'Odet de Turnèbe who does not perceive the hidden intentions of his wife when she goes on a pilgrimage in love. We also think of Jaqueline in *La Tasse* by Claude Bonet who is duped twice by thieves, and, after being beaten by her husband, decides to turn the situation in her favor by taking a lover. In addition, there is the soldier, the best naïve character, who confuses reality with his dreams. In connection with the love story, the gallery of characters is completed by the matchmaker, such as Françoise in *Les Contens*, who uses religion to persuade the young woman to talk to her beloved. But we find also the false bravery of the servants, more interested in drink and women, like Gillet in *Les Corrivaus* by Jean de La Taille. Here again, the resemblances to the medieval world are important. In fact, we find several procedures, such as the "trompeur trompé", but also the disguise with Sobrin in *Les Escoliers* by François Perrin. Among all these elements, a fact appears and unites the two periods : laughter.

In order to reveal the French tradition in the 16th century, we relied on a humanist corpus composed of nine comedies : *L'Eugène*, *Les Corrivaus*, *La Trésorière*, *Les Esbahis*, *La Reconnue*, *Les Néapolitaines*, *Les Escoliers*, *Les Contens* and *La Tasse*. This choice allowed us to rediscover comic plays that have largely contributed to the French comedy, but which are sometimes forgotten by research. Incorporating a medieval corpus gave us the opportunity to honor pieces that have long been criticized. Our study consists of four themes : pleasure, naivety, cunning and money. We were thus able to study the different types of character whose characteristics echo medieval literature, but also the dramatic processes and popular expressions, contributing to the comic character of the plays. The main objective of our work is to measure the farce imprint in humanist comedies, and in particular to see how playwrights use this source of inspiration and succeed in extending it.

Key-word : theater – comedy – the Renaissance – the Middle Age – farce – laugher.