

Farce et érudition, le cas du *Pasté et de la tarte*

Fanny Mahy

Université de Western Ontario et de Lille III Charles de Gaulle

Par la mise en scène de thèmes et de motifs liés à la scatologie, au sexe, à la tromperie et plus généralement à tout ce qui relève de l'instinct et du bas, la farce viserait à provoquer le rire gras du public de masse. Ainsi, elle fut longtemps considérée comme un genre théâtral mineur dont le plus grand mérite serait d'avoir constitué les prémices de la grande comédie du XVII^e siècle. Pourtant, il nous semble que ces textes méritent mieux qu'une attention à visée comparative avec les productions ultérieures; les analyser pour eux-mêmes tendrait davantage à en révéler les qualités intrinsèques. À cet égard, l'angle d'étude de Konrad Schoell est prometteur; le critique examine un corpus composé de farces afin « de vérifier l'hypothèse que le moyen âge français connaissait en outre un théâtre d'inspiration érudite ou intellectuelle¹. » Malheureusement, l'analyse se révèle vite décevante et le critique termine sur un piteux constat : « En fin de compte, nous n'avons pas trouvé beaucoup d'exemples d'un théâtre qu'on puisse qualifier d'intellectuel ou d'érudit². »

Afin de contrer ce résultat et de manifester l'existence de textes de théâtre d'inspiration érudite ou intellectuelle au moyen âge, nous examinerons ici l'érudition d'une farce encore peu étudiée, celle du *Pasté et de la tarte*. L'analyse portera sur l'onomastique, la symbolique des objets, les références sociales, les personnages entre humanité et automatisme ainsi que sur les dimensions poétique, allégorique et formelle.

Comme le démontre éloquemment le titre de l'ouvrage *La Farce ou la machine à rire*³, celle-ci a longtemps été jugée d'un point de vue fonctionnel, autrement dit sur sa capacité à faire rire. La conception de Bernadette Rey-Flaud pose problème dans le sens où la mécanique dénie toute l'originalité de la création poétique de la farce. Ne pourrait-on envisager d'autres critères -à l'instar de l'érudition et de la rhétorique- pour juger d'un texte littéraire? Il est vrai que les textes étaient accueillis par un public exubérant qui venait pour chahuter et rire, pourtant, comme le rappelle Marie Bouhaïk-Gironès, « c'est en partie au sein du milieu des clercs de justice du Parlement de Paris, la Basoche, que ce théâtre comique s'épanouit⁴ », ainsi, nous pouvons affirmer qu'un versant intellectuel nourrissait discrètement les apparences de frivolité.

Bouhaïk-Gironès le constate : « Le théâtre comique reste aujourd'hui un corpus

¹ Konrad SCHOELL, *La Farce du quinzième siècle*, Tübingen (Allemagne), Editions Gunter Narr Verlag, 1992, p. 105.

² *Ibid*, p. 111.

³ Bernadette REY-FLAUD, *La Farce ou la machine à rire, théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Librairie Droz, « Publications romanes et françaises », 1984.

⁴ Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique*, Paris, Champion Éditeur, « Bibliothèque du XV^e siècle », 2007, p. 17.

difficile et méconnu⁵. » Il convient donc de présenter l'objet de notre appétit littéraire. L'action de la pièce se situe dans la rue, la farce s'ouvre sur le succulent étal du pâtissier. Le couple de coquins par l'odeur alléché, planifie de dérober le pâté convoité. Le premier coquin s'approche des marchands pour demander l'aumône quand il entend le mari donner des instructions à sa femme: elle ne devra céder le pâté à personne sauf si on la prend par le doigt. Aussitôt, l'indiscret envoie le second coquin quérir la charcuterie. Pendant que les deux amis s'en régaler, le mari revient, se fâche et bat sa femme qu'il accuse d'avoir mangé le pâté. Restés sur leur faim, les coquins souhaitent poursuivre le festin et se délecter de la tarte en guise de dessert. Cette fois, le second coquin envoie le premier qui sera battu par le mari pour avoir volé le pâté. Tout penaud, il raconte la vérité au marchand qui lui fait promettre d'amener le véritable voleur. Le second coquin, loin de se douter de ce qui l'attend, s'en va chercher la tarte sur les instances du premier et subira le même traitement. En fin de compte, le couple de coquins aura dérobé le pâté et goûté aux coups plutôt qu'aux plaisirs culinaires, tandis que le couple de marchands aura conservé sa tarte.

Portons notre attention sur l'usage de l'onomastique dans la farce. Elle comporte quatre personnages, les coquins sont désignés par leur situation sociale tandis que le couple de pâtissiers est nommé ; l'homme s'appelle Gautier, sa femme Marion. Le prénom du pâtissier est communément admis dans les farces ; le Dictionnaire du Moyen Français nous donne trois acceptions pour le terme: « 1. bon vivant, bon homme. 2. fripon, filou 3. tout le monde ; Pierre et Paul⁶. » La première définition convient à notre personnage qui se caractérise par son goût de la bonne chère. Son prénom renvoie à un type, on s'attend alors à des attributs distinctifs. La connaissance de cette première acception amplifie l'effet comique des déconvenues du pâtissier. En effet, l'importance que le gourmand va donner à son pâté sera à la mesure de sa déconvenue lorsqu'il lui sera volé. La deuxième définition est tout aussi opérante, elle renvoie à la réalité sociale du Moyen Âge sur laquelle Mazouer permet de faire la lumière:

D'ordinaire, la méfiance, la ruse et la tricherie sont le fait des marchands. Le Moyen Âge se représente donc le marchand comme un trompeur et, par manière de revanche probablement, pour ceux qui sont habitués à souffrir des commerçants dans la réalité, la farce prend plaisir à nous montrer quelques marchands volés et dupés⁷.

On comprend dès lors l'appropriation de la troisième occurrence ; Gautier est un type, il est Pierre et Jean donc tout marchand trompeur de la société médiévale. Le public l'identifiera comme tel et sera dès lors conditionné à s'en venger par l'effet cathartique de la représentation.

Penchons-nous à présent sur la dimension hagiographique qui prédomine avec un total de dix-sept références à douze figures de la sainteté. Saint Jean revient cinq fois, et nous savons, par le recours au *Dictionnaire des saints imaginaires et facétieux*, qu'il est lié au mal⁸. Or, toutes les fois qu'apparaît saint Jean dans notre

⁵ Marie BOUHAÏK-GIRONES, *op.cit*, p. 20.

⁶ *Le Dictionnaire du Moyen-Français*, version 2009 consultable à l'adresse électronique suivante : <http://www.atilf.fr/dmf/>

⁷ Charles MAZOUER, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998, p. 301.

⁸ Jacques. E. MERCERON, *Dictionnaire des saints imaginaires et facétieux*, Paris, Seuil, 2002, p. 31 et 726.

texte, un mal est évoqué, la faim, le froid, l'indignation ; saint Jean est de mauvais augure. En outre, l'expression « être en saint Jean » qui signifie être nu renvoie directement à la situation des coquins : « Et si n'ay tissu ne fillé. Par ma foy, je suis bien pelé⁹ » (v.8).

Par ailleurs, les personnages citent beaucoup de saints qui renvoient à la maladie. Ces éléments viennent dès lors, appuyer les motifs textuels : « Que la goute De Saint Mor et de saint Guylain Vous puist trebucher à plain, Ainsi que les enragés font ! » (v. 55) Guillain et Maur sont les saints de l'épilepsie, maladie que le coquin souhaite à la pâtissière qui lui refuse l'aumône¹⁰. De nombreux autres saints sont liés à l'infirmité et confirment l'érudition hagiographique des clercs qui composèrent la pièce. On pourrait aussi mentionner saint Rémi, le patron des débiteurs par allusion au mot *remis*, « assigner un délai », « différer »¹¹. La pâtissière l'évoque suite à sa surprise de voir son époux de retour, elle lui demande alors « Saint Remy ! Et avez [-vous] desjà disné ? » (v. 120). Le nom du saint renforce la remise de la dégustation du pâté à plus tard, imprudence dont le pâtissier se repentira... on remarquera aussi l'allusion à Saint Nicolas, qui « apporte des bonbons, des jouets, de beaux vêtements aux enfants sages et un paquet de verges aux chenapans¹² ». Le pâtissier s'exclame : « Saint Nicolay, Voicy assez pour enrager. J'ay fain, et si n'ay que menger. J'en enrage » (v. 162). Il est à ce moment tout disposé à donner des coups de bâton à sa femme qu'il juge coupable du vol de son pâté. La série de violences aura lieu et se prolongera à l'adresse des deux chenapans. Le pâtissier est assimilable au grand saint Nicolas; dépossédé de ses friandises, il fera inmanquablement justice en s'adonnant au jeu de saint Nicolas, autrement dit la bastonnade.

Poursuivons par l'interprétation des motifs alimentaires et animaux. Le premier coquin propose un pacte au second ; ils iront à l'aventure, et « Soit de chair, pain, beurre ou d'oeufz, Chascun en aura la moytié » (v. 18). En recherchant la définition des aliments listés dans *le Dictionnaire du Moyen Français*, on s'aperçoit qu'ils ont un lien avec la ruse et sont en ce sens annonciateurs des friponneries ultérieures. Le pain est au sens figuré une « méchanceté, un coup tordu, un sale tour », la viande est par antiphrase un « coup », quant au beurre et aux œufs, ils renvoient à l'expression en usage à cette époque « ravoir beurre pour œufs » qui signifie « être payé de retour, recevoir la monnaie de sa pièce ». Il semble que ce ne soit point l'œuvre du hasard si le premier coquin qui promet de partager ces quatre mets est aussi celui qui livrera le second aux coups du pâtissier. Il est également celui qui se plaint d'être « de fain tout velus » (v.11) et « plus que n'est point un loup famis » (v. 219). Le loup représente la grande faim, mais aussi les intentions malhonnêtes et le Diable¹³. Or, ce premier coquin présente une dualité qui le pousse à coopérer avec le second pour mieux le tromper ensuite. Le lien avec le pâtissier est manifeste lorsque celui-ci s'exclame : « Pensez-vous que soye un mouton ? » (v. 146) signifiant par là qu'il n'est pas une « personne docile, impressionnable, se laissant facilement conduire,

⁹ André TISSIER, *La Farce en France de 1450 à 1550*, Paris, Centre de Documentation Universitaire et Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1976. Toute référence au texte du *Pâté et de la Tarte* se fera désormais dans le corps du texte.

¹⁰ Jacques. E. MERCERON, *op.cit.*, p. 1088 et 1051.

¹¹ *Ibid.*, p. 1120.

¹² *Ibid.*, p. 123.

¹³ *Le Dictionnaire du Moyen-Français, op.cit.*

berner, déposséder¹⁴ », ou dévorer par le loup ! Quant au second coquin, il est décrit par son compagnon comme étant « plus fin qu'un esmerillon » (v. 221) soit « un petit faucon remarquable par la finesse de sa taille¹⁵ ». Le faucon est un « oiseau rapace diurne caractérisé par une vue perçante, un bec et des griffes en forme de faux et dressé autrefois pour la chasse¹⁶ ». Nous sommes ainsi au sein d'une véritable bataille alimentaire. Or, Madeleine Jeay rappelle que : « Les Pères de l'Eglise conçoivent la relation de l'homme avec le péché de glotonnerie dans les termes d'un combat dont le champ de bataille est l'estomac¹⁷. »

Bakhtine, dans un ouvrage consacré à Rabelais, rapproche labeur et nourriture. Par l'acte de manger, « le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment¹⁸ ». La quête de nourriture est donc un véritable combat avec le monde, il s'agit de l'avaler pour ne pas être avalé. Labeur et alimentation sont liés dans un processus de lutte de l'homme avec son environnement. Bakhtine ajoute que « Les images de banquet gardent toujours leur importance majeure, leur universalisme, leur lien essentiel avec la vie, la mort, la lutte, la victoire, le triomphe, la renaissance¹⁹. » Ces dimensions sont en jeu dans *la farce du Pasté et de la Tarte* qui met en scène deux hères se démenant tant bien que mal pour trouver de quoi festoyer. La nourriture essentielle à la vie fait l'objet d'un investissement dans le monde : « Ne saurions-nous trouver la voye Que nous eussions à menger ? » (v. 14) ou encore « Ne saurois-tu trouver manière Ne tour, pour avoir à mouller ? » (v. 71) auxquels succèdent les exclamations victorieuses : « Je l'ay, je l'ay, il en est fait ! »

Françoise Bouchet, dans une étude intitulée « Couvrez ce saint que je ne saurais voir²⁰ » dégage l'implicite religieux de quelques farces médiévales dont *le Pasté et la tarte*. Elle établit la présence de la religion en effectuant des parallèles entre les épisodes théâtraux et bibliques. La pâtissière qui refuse l'aumône au coquin renvoie à la parabole de Lazare et du mauvais riche. « L'homme vêtu de pourpre et de byssus qui faisait la fête tous les jours splendidement²¹ » refuse un secours généreux au pauvre qui se meurt. Plus tard, quand les deux hommes se retrouvent dans les Cieux, le riche est rongé par les flammes, il demande à Abraham d'envoyer Lazare lui porter secours, lequel répond « Mon enfant, souviens-toi que tu as reçu tes biens pendant ta vie, et Lazare pareillement ses maux. Maintenant, il est ici consolé et toi tu es rongé²². » Comment ne pas y percevoir le parallèle avec la pâtissière battue par son mari au moment même où le coquin se délecte du pâté qui lui a été refusé ?

¹⁴ *Le Trésor de la Langue Française*, version 2009 consultable à l'adresse électronique suivante : <http://www.atilf.fr>

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Madeleine JEAY, *Le Commerce des Mots, L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, « Publications Romanes et Françaises », 2006, p. 253.

¹⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1982, p. 280.

¹⁹ *Ibid.*, p. 281.

²⁰ Florence BOUCHET, « Couvrez ce saint que je ne saurais voir : l'implicite religieux dans quelques farces médiévales », *Écritures médiévales, Conjointure et senefiance*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Littératures », 2005, p. 53 à 64.

²¹ Jean GROSJEAN, Michel LETURMY et Paul GROS, (Édition et trad. du grec ancien), *La Bible, Nouveau Testament*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971, p. 233.

²² *Ibid.*

« justice immanente²³ » précise Bouchet, puisque le pâtissier la bat pour le vol du pâté et non pour le refus de l'aumône. De plus, les coquins seront punis pour avoir convoité les biens d'autrui et la farce se terminera sur le pardon et la réconciliation. Les multiples références hagiographiques ainsi que les parallèles entre l'intrigue de la farce et les épisodes bibliques accréditent l'hypothèse d'une dimension religieuse à la fois explicite et implicite dans *Le Pasté et la Tarte*.

Cette farce se présente aussi telle une peinture de la pauvreté au Moyen Âge. Les deux hères mis en scène regroupent les caractéristiques du pauvre médiéval établies par Jean Larmat. Ils ont faim, ils manquent de vêtements chauds et subissent d'humiliants refus quand ils demandent l'aumône. Autant dire à cet égard que la condition du pauvre n'a guère évolué jusqu'à l'époque contemporaine. La faim constituait le fléau majeur durant des siècles où une minorité connaissait l'abondance, les autres le manque et la souffrance. Les coquins se plaignent de n'avoir ni chemise ni tricot, un point qui renvoie à l'analyse de Larmat qui considère le vêtement comme étant directement lié à la considération. Parce qu'il apparaît comme un gueux, le pauvre sera traité en gueux, il est donc enfermé dans un cercle vicieux, et tourne... au gré de la roue de Fortune, qui est selon Larmat une « autre cause de pauvreté. Elle n'est que caprices. Elle distribue au hasard bienfaits et méfaits, "bonheur" et "malheur", changeant soudain du tout au tout la situation d'une même personne²⁴ ». Dans un chapitre consacré à l'aumône, Larmat cite saint Basile: « Le superflu des riches est le bien des pauvres, et celui qui retient ce superflu est un voleur²⁵. » En vertu de l'optique religieuse de notre farce, nous sommes enclins à nous interroger: qui, du couple de pâtissiers et du couple de coquins est le véritable voleur? La culpabilité des coquins est évidente. Celle du couple de pâtissiers est implicite, se fondant sur l'idéologie religieuse qu'illustre la citation de saint Basile. En ce sens, il n'est pas surprenant que dans un souci de rétablir la justice, le fatiste permet aux coquins de s'emparer du pâté et aux marchands de conserver leur tarte.

La symbolique de la croix nous semble confirmer l'hypothèse religieuse. Elle se manifeste avec le carrefour auquel le pâtissier se rend pour rencontrer les amis qui lui font faux bond. La croix est marquée spatialement, mais aussi présente dans les paroles du pâtissier: « Je m'apperchois bien, par cest croix, Que mes gens m'ont joué d'abus » (v. 111). On sait qu'il s'agit d'une formule d'assertion ou de serment courante à l'époque. Néanmoins, on pourrait aussi interpréter les vers en fonction du carrefour, le pâtissier comprenant qu'il a été joué en voyant le symbole de la croix constitué par le croisement des voies. La croix est le symbole des adversités que le chrétien doit accepter pour suivre le Christ et être sauvé, or, le boulanger est précisément mis à l'épreuve, ses amis l'ont joué et il apprendra bientôt que le pâté qui doit le consoler a été dévoré. De plus, *le Dictionnaire du Moyen Âge* nous donne pour quatrième acception du mot croix le gibet où l'on attachait certains criminels, justement évoqué dans le serment du second coquin au premier: « Sus la hart, Sois seur que ce qu'avons promis Te tenray, enten-tu, amis ? » (v. 180)

²³ Florence BOUCHET, *op.cit.*, p. 58.

²⁴ Jean LARMAT, *Les pauvres et la pauvreté dans la littérature française au Moyen Âge*, Nice, Presses universitaires de Nice, 1994, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 66.

Cette dernière remarque nous invite à aborder les dimensions du péché, du châtement, de la mort, du diable et des enfers. Jean-Charles Payen qui veut « en finir avec le diable médiéval » soutient que Satan est absent de la littérature des XII^e et XIII^e siècles. Il commence par admettre que :

Le Diable intervient toujours d'une façon ou d'une autre dans les textes médiévaux, ne serait-ce qu'à travers les jurons, les comparaisons, ou plus généralement la présence d'une tradition qu'on ne saurait négliger sans enfreindre l'enseignement de l'Église²⁶.

mais il poursuit en déclarant que le Diable s'efface au profit de Dame Fortune « qui régit l'instabilité d'ici-bas ». Dès lors :

Les démons les plus effroyables sont les démons intérieurs. Ceux-là n'ont ni pied fourchu, ni cornes, ni fourche fumante. Ils n'ont rien de surnaturel quand ils émergent des profondeurs de l'être : ils expriment la faiblesse de l'individu, ses aspirations secrètes, sa soif de bonheur malgré tout²⁷.

En quoi la farce du *Pasté et de la tarte* manifesterait-elle le pouvoir de l'enfer ou le jeu de Fortune ? Le Diable s'incarne dans la dualité du premier coquin qui trahit son compagnon. Son double visage trahit la duplicité de Satan. D'autre part, les châtements essuyés par les filous renvoient à la violence des enfers où l'on est puni pour ses crimes. Le verbe tuer est récurrent et l'on verse dans le macabre lorsque le pâtissier s'exclame : « Va, qu'on te puist percer la pance D'une dague, et tous les boyaulx ! » (v. 272-273). Comme le rappelle Mario Longtin, le bas-ventre, la digestion et les boyaux réfèrent directement à l'imagerie de l'enfer médiéval²⁸. La tentation du diable se manifeste dans les propos du premier coquin au pâtissier ; lorsqu'il dit de son compagnon : « Le dyable luy a fait songer Que une tarte y avoit ceans » (v. 229). Comme dans nombre de mystères, le Diable apparaît en songe pour suggérer un certain comportement à un personnage. Si Satan est manifeste dans notre farce, il n'est cependant pas exclu qu'il cohabite avec Fortune qui change les victimes en vainqueurs et les vainqueurs en victimes au caprice des retournements de situation dont elle est l'instigatrice.

Les coquins qui se régalaient du pâté et fêtaient joyeusement le larcin accompli vont très vite déchanter et danseront sous la colère du pâtissier et de son bâton. Ils ont commis un vol, ils en sont punis, s'en repentiront-ils ? Le motif du repentir est un topos de la littérature médiévale qui invite à s'interroger sur un éventuel contritionisme dans la farce du *Pasté et de la tarte*. Le véritable repentir suppose de regretter sincèrement d'avoir commis un péché ainsi que la volonté de n'en plus commettre. Dans son ouvrage *Motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Payen distingue l'authentique repentir de la conversion affectée qui repose en général sur la peur. Il précise que « l'hagiographie peut donner lieu à une certaine prédication par la crainte [...] conversion motivée par l'effroi²⁹ ». Ici, la

²⁶ Jean-Charles PAYEN, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen-Âge ont-ils scrupule à croire au Démon ? », *Le Diable au moyen âge*, CUERMA Publications, Actes de Colloque, Université de Provence, 1979, p. 404.

²⁷ *Ibid*, p. 413.

²⁸ Mario LONGTIN, « La farce du Cuvier vue avec les lunettes du clerc », *Mélanges offerts à Michel Rousse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant, 2009, p. 15.

²⁹ Jean-Charles PAYEN, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Librairie Droz, « Publications romanes et françaises », 1967, p. 489.

pâtissière ne s’effraie pas des maux de saint Maur et saint Guillain et son refus de donner l’aumône est sans appel. En ce qui concerne les coquins, la dimension du repentir apparaît essentiellement dans la tirade aux allures de confession du premier (v. 211 à 232). Au pâtissier qui s’enquiert du devenir de son pâté, il répond « Par ma foy, je le vous diray », et lui raconte les faits dans leur vérité. Comment interpréter son dépit, « Si vint, dont je m’engaigne »? Le coquin signifie-t-il au pâtissier qu’il regrette que son compagnon soit venu chercher le pâté, causant ainsi du tort au pâtissier ? ou est-il fâché des conséquences présentes qu’il cherche à adoucir ? Sa confession repose sur la conviction que seule la vérité pourra apaiser la colère du marchand. Elle se fonde sur la crainte, ainsi le repentir exprimé est davantage un moyen qu’une fin. Les coquins ne pleurent pas sur leur déchéance, mais sur leur sort. « pour Dieu, je vous requiers pardon » (v. 260), dit le second coquin, puis il promet « Helas ! ayez de moy pitié, Jamais plus y ne m’advenra », mais à peine sa liberté retrouvée, il s’exclame « Or bien, laissons cela ; mengon No pasté sans avoir la tarte ; Et s’en fournissons no gorgette » (v. 286). Et il termine en rappelant au public son identité et sa nature de coquin : « Nous sommes, nottés bien ces motz, Par ma foy, recevant de bos » (v.290). Ainsi, un semblant de contritionisme se manifeste, mais sa nature et son authenticité restent douteuses.

Là où il n’y a pas l’ombre d’un repentir, c’est chez le pâtissier qui a injustement battu sa femme. Nous nous proposons ici d’analyser le couple de marchands dans un parallèle avec le couple originel Adam et Eve. Angela Jane Weisl explique : « Because Eve ate the apple, she was the prototype for female disobedience ; because she gave it to Adam, [...] because she and Adam were then banished from the Garden, she became the cause of all destruction and sin in the world³⁰. » Dès lors, on comprend la réaction du pâtissier pour qui la culpabilité de son épouse est évidente : « Vous mentez ; car je y contredit » (v. 137). La femme est considérée pécheresse par nature. Elle répète invariablement l’épisode du fruit défendu. Parallèlement, le pâtissier est la figure d’Adam « who was charged by God to rule over her, authorizing the subjection of women. All that was bad was her fault, and she was to be treated accordingly³¹ ». La misogynie et la violence domestique sont monnaie courante dans les farces où la femme et le diabolique sont inextricablement liés. La farce reflète en effet les conventionnelles croyances sociales médiévales.

As a result of the prevalence of this conception, medieval women inhabited a violent world that often sought to maintain their subjugation by physical attacks on their bodies. In the secular world, women were at the mercy of laws which permitted them to be battered, the most notable of which was widely enough known to become a proverbial expression, the “rule of thumb” being the width of stick a man was permitted to use to beat his wife³².

Le rapprochement du couple de pâtissiers avec le mythe d’Adam et Eve permet d’expliquer la violence subie par la femme ; qu’elle soit innocente ou coupable, elle est toujours victime de la présomption de culpabilité fondée sur sa nature sexuée.

³⁰. Angela Jane WEISL, «“quiting” Eve : Violence against Women in the Canterbury Tales», *Violence against Women in Medieval Texts*, University Press of Florida, Gainesville, 1998 p. 115.

³¹. *Ibid.*

³². *Ibid.*

quatre unités consommables sont mentionnées : « chair, pain, beurre, œufz » (v.19), parfaitement décomposables, multiples de deux. Tous ces éléments constituent la figure de double que chacun est pour l'autre et symbolise la complicité d'une amitié qui fusionne deux entités en une.

Outre ces éléments symboliques, l'amitié se manifeste par les intérêts que partagent les deux coquins. Ils se trouvent dans la même situation de manque à combler et c'est naturellement qu'ils tâcheront d'y remédier en unissant leurs forces. L'intérêt est un puissant moteur d'unification. Le partage s'oppose à la compétition individuelle ; pour les deux amis, il n'est pas question d'aller chacun à l'aventure et de dévorer les mets que Fortune sèmera sur leur chemin, mais de trouver subsistance à partager avec l'ami. Dès lors, leur but s'avère plus noble, ils n'agissent pas pour se nourrir tels des animaux affamés, mais pour la communauté d'amitié à laquelle ils appartiennent désormais. La reconnaissance est aussi importante que le gain. Le coquin qui a dérobé le pâté devient héros aux yeux de son compagnon qui ne manque pas de le complimenter. Toutes les fois où l'un semble hésiter ou vaciller, l'autre le soutient, le propulse vers l'avant. Lorsque le second coquin exprime sa peur d'être battu pour le vol du pâté, le premier lui donne courage. Il commence par le rassurer en affirmant qu'il vient de voir le pâtissier s'en aller, ce qui laisse à penser qu'il ne reviendra pas de sitôt. Comme l'autre ne s'est pas tout à fait tranquilisé, il lui rappelle qu'en ne tentant rien, on n'obtient rien, aphorisme qui viendra à bout des réticences premières. Il semble que ce soit davantage la force et la confiance que lui témoigne son compagnon qui pousse le coquin à agir. Plus tard, c'est le premier coquin qui devra aller chercher la tarte, et là encore, ce sont les paroles de son compagnon qui le décident à partir. Le second coquin lui renouvelle vivement ses promesses d'amitié et de partage pour l'encourager.

Le second : Sus la hart,
Sois seur que ce qu'avons promis
Te tenray, enten-tu, amis ?
Et à cecy ne touchera nulz
Tant que tu seras revenus ;
Je te le prometz, par ma foy.
Le premier : T'es trop bon. Or bien, je m'en voy (vv. 180-185)

Chaque coquin pousse l'autre à la réalisation de soi et le détourne de ses craintes en le fortifiant de son amitié pour le bénéfice de leur communauté.

Leur communication a donc une visée performative, les personnages exercent leur influence pour conduire le monde qui les entoure à leur gré. Lors de l'entreprise du vol du pâté, le premier coquin fait figure de chef et le second lui obéit. L'un a l'idée, le moyen d'exécuter, mais il compte bien envoyer son compagnon prendre le risque de l'action. D'abord, il lui dit qu'il n'aura le moyen de trouver à manger que si l'autre accepte de se rendre là où il le dira. C'est une forme de chantage sournois car il est bien certain que l'autre veut connaître le moyen d'assouvir une faim mortifiante. Il va s'enquérir du lieu qui doit le tirer de son infortune, signant son engagement à agir selon les vues du premier qui dès lors, se permet l'emploi de l'impératif : « demande un pasté, sois affronté, prens la femme par le doigt » (v. 75 à 79).

Intervient la justice, seconde dimension qui interrogera la logique de l'amitié. Le premier coquin démontre au second qu'il a été de bonne foi dans ses engagements ; ils s'étaient promis de tout partager, ce qui inclut les bénéfiques comme les désagréments. Ils ont partagé le succulent pâté, ils partageront la rude volée. Dès lors, peut-on parler de trahison ? Pourtant, l'autre ne semble pas l'innocenter complètement de son procédé, il lui répond toujours sur le mode du reproche et de la lamentation :

Dea, si tu m'usse adverty
Je n'y fusse jamais allé.
Helas ! Je suis tout affollé ! (vv. 280-282)

Le premier ne cherche pas à nier cette culpabilité, il l'assume et la revendique en interrogeant ainsi son ami :

Cé-tu point bien que on dit qu'en fin
Le compaignon n'est point bien fin,
Qui ne trompe son compaignon (vv. 283-285)

La farce s'achèvera sur le partage des deux amis réconciliés :

Or bien, laissons cela ; m[eng]on
No pasté sans avoir la tarte ;
Et s'en fournissons no gorgette. (vv. 286-288)

Cette analyse confirme notre hypothèse de départ selon laquelle le personnage de la farce est régi par des lois mécaniques qui l'entraîneront nécessairement à agir aux fins comiques du fatiste. La recette structurelle du *Pasté et de la tarte* consistait à renverser la situation des trompeurs en trompés, mais ces « choses » au service du succès comique de la farce ne sont pas dépourvues d'âme et apparaît ici une dimension humaine et personnelle avec l'amitié des deux coquins, complices dans le larcin.

André Tissier remarque que la pièce sera reçue différemment, touchant le public bourgeois rassuré par sa bienséance³⁵. Point d'allusions scatologiques, sexuelles et grivoises dans la farce du *Pasté et de la tarte* ? À première vue, l'intrigue ne

³⁵ André TISSIER, *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, « Textes Littéraires Français », 1999, p. 287.

présente rien d'alarmant, pourtant, le code établi entre le pâtissier et son épouse intrigue. Rey Flaud nous donne des informations capitales sur l'origine de la farce, directement inspirée d'une nouvelle italienne. Dans le texte original, la femme donne la coupe au coquin, « Mi diede i contrassegni cosi precisi », soit « il alléguait des motifs si justes que je la lui donnai³⁶ ». Il semble que le fatiste ait interprété « signali » comme « signal » et non « motifs ». Quoi qu'il en soit, le procédé de la prise du doigt est suffisamment imagé pour justifier un deuxième niveau d'interprétation de la farce. Quelques références hagiographiques viennent conforter cette hypothèse; Arnoul est le saint de la sexualité, la fertilité et la vitalité. De plus, il était au Moyen Âge le patron des cocus³⁷. Saint Nicolas était aussi connu pour son patronage sur la sexualité³⁸. Enfin, « il se trouve que le couple saint Côme-saint Damien était en rapport avec l'acte sexuel et les cultes phalliques³⁹ ». Le bâton dont le pâtissier frappe sa femme est le symbole du phallus, il se venge de ses frustrations sexuelles et des cornes qu'elle lui fait porter en la violentant de sa verge. Il sort ensuite pour « fendre du bois » (v. 189), or, *le Dictionnaire du Moyen français* compte pour le mot « bois » l'acception suivante : « par analogie, sexe masculin⁴⁰ ». Le pâtissier trouve donc la satisfaction et le dévouement nécessaires dans son activité improvisée de bûcheron. Cette double lecture de *la farce du Pasté et de la tarte* est un enrichissement émanant d'une lecture en filigrane. La polysémie vient nourrir la dimension comique de la farce qui, n'en déplaise à Tissier, n'est peut-être pas si convenable qu'elle en a l'air.

Structurellement, cette farce peut se prévaloir d'une élaboration travaillée. Elle est décomposable en trois mouvements. Elle présente une situation initiale; le couple de coquins convoite le pâté du couple de pâtissiers. Ils le volent en recourant à la ruse, c'est l'action. En résulte le dépit des marchands qui sont victimes et objets. Comme le pâtissier bat sa femme, il y a fissure dans leur couple. Vient le deuxième grand mouvement avec le projet qu'ont les coquins de dérober la tarte des marchands. Ils rusent, l'action échoue et le pâtissier bat le coquin. Comme celui-ci veut faire cesser les coups, il lui révèle la culpabilité de son complice. Le pâtissier lui demande d'amener son compagnon pour qu'il soit battu de même. Survient le troisième mouvement, le deuxième coquin doit amener le premier à se rendre chez le pâtissier. Il emploie la ruse et l'autre reçoit les coups. Une seconde fissure se dessine. Les trois ruses correspondent aux trois grands mouvements. Les deux couples aux intérêts initialement opposés vont au cours de la farce se diviser; les marchands entrent en conflit tandis que les coquins se révèlent filous l'un pour l'autre. Il faut aussi noter les rapprochements et collaborations inattendues, le second coquin qui était la victime des marchands devient leur allié pour tromper le premier. La farce présente une structure suffisamment ciselée pour provoquer inattendu, surprise et effet comique. Le fatiste a su créer beaucoup avec très peu, le simple processus de retournement de situation provoquant le cocasse et l'amusement.

Nous avons indiqué au préalable que le comique de notre farce provient en partie de sa dimension mécanique, mais c'est aussi la série de répétitions savamment

³⁶ Bernadette REY-FLAUD, *op. cit.*, p. 72.

³⁷ Jacques. E. MERCERON, *op.cit.*, p. 210.

³⁸ *Ibid.*, p. 970.

³⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁰ *Le Dictionnaire du Moyen-Français, op.cit.*

agencées qui le provoquent. Tissier relève quatre triolets⁴¹, composition de huit vers sur deux rimes, le premier vers est répété au quatrième et les deux premiers vers sont repris aux deux derniers. Ces procédés sont la confirmation de la plume littéraire du fatiste. L'interrogation accusatrice du pâtissier « Qu'avez-vous fait de ce pasté ? » revient six fois dans le texte (v. 151, 154, 157, 199, 202, 205). La question est d'autant plus comique qu'elle n'est pas adressée au même personnage, les trois premières occurrences sont destinées à la femme, les trois suivantes au premier coquin et comble de la situation, tous deux sont innocents du vol. La littéarité du texte se manifeste par une rhétorique maîtrisée. Nous rendrons compte de l'éloquence de la farce en utilisant le concept de fantaisie verbale ainsi défini par Robert Garapon « détournement du langage de sa fin essentielle, qui est la communication ; la fantaisie verbale apparaît dès que le plaisir de jouer avec les mots prend le pas sur la volonté de signifier⁴² ». Le texte du *Pâté et de la Tarte* n'a pas pour seule fin de transmettre l'histoire des quatre protagonistes, il s'agit d'un texte poétique donc ludique. Le fatiste a joué avec les mots et les répétitions, leur sens, mais aussi avec les sonorités. Inutile de rappeler qu'il s'agit d'un texte versifié et que le lecteur contemporain se référant à la version moderne renonce par conséquent à toute la musicalité du texte, pour ne pas mentionner la perte des subtilités engendrées par les homophonies. Ce préjudice littéraire causé par la traduction est à la mesure de la littéarité du texte. En effet, au plus le texte contient de fantaisie verbale, au plus sa traduction dans une autre langue lui constitue de préjudice. Il suffit de comparer deux vers du texte original avec ceux du texte moderne pour prendre la mesure de la perte qu'elle entraîne. Les deux coquins expriment leur sens de la justice : « tout ce que nous gagnons, nous en faisons juste partage », ce qui équivaut dans la langue originale à « car de tout ce que nous gagnons, Justement nous le partisons » (v. 224-225). La version moderne est incapable de restituer la musicalité de la rime et du rythme régulier de l'octosyllabe.

Nous espérons, au terme de cette analyse, avoir démontré que *La farce du Pasté et de la tarte*, modeste texte de 294 vers, n'est pas seulement plaisante voire comique, mais aussi et surtout érudite. Elle est donc savamment adaptée à la fois pour le grand et le petit public. L'affirmation de Longtin selon laquelle le plaisir de l'interprétation est décuplé avec les personnages et l'écriture comme axe d'étude se vérifie dans notre analyse. Notre conclusion rejoint la sienne, renforçant ainsi le poids de son hypothèse selon laquelle « toute farce gagnerait à être abordée de la sorte⁴³ ». Nous encourageons toute mise en appétit littéraire pour de subséquentes recherches afin de ressusciter d'autres farces injustement oubliées en dépit de leur littéarité avérée...

⁴¹. André TISSIER, *op.cit.*, 1976, p. 174.

⁴². Robert GARAPON, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1957, p. 362.

⁴³. Mario LONGTIN, *op. cit.*, p. 22.

Bibliographie

Livres:

- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, Collection « Bibliothèque des Idées », 1982.
- BERGSON Henri, *Le Rire*, Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1950.
- BOUCHET Florence, « Couvrez ce saint que je ne saurais voir: L'implicite religieux dans quelques farces médiévales ». *Littératures* 53, Presses de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, p. 53-64.
- BOUHAÏK-GIRONES Marie, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Bibliothèque du XV^e siècle », 2007.
- BOWEN Barbara. C, *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964.
- GARAPON Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1957.
- GROSJEAN Jean, Michel LETURMY et Paul GROS, (Édition et trad. du grec ancien), *La Bible, Nouveau Testament*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971.
- JEAY Madeleine, *Le Commerce des Mots, L'usage des listes dans la littérature médiévale (XI^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, « Publications Romanes et Françaises », 2006.
- LARMAT Jean, *Les pauvres et la pauvreté dans la littérature française au Moyen Age*, Nice, Presses universitaires de Nice, 1994.
- LEGROS Huguette, *L'amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- MAZOUER Charles, *Le personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Librairie Klincksieck, « Bibliothèque Française et Romane », 1979.
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.
- PAYEN Jean-Charles, « Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen-Age ont-ils scrupule à croire au Démon ? » *Senefiance* 6 CUERMA Publications, 1979, p. 401-425.
- PAYEN Jean-Charles, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale*, Genève, Librairie Droz, « Publications romanes et françaises », 1967.
- REY-FLAUD Bernadette, *La Farce ou la machine à rire, théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève, Librairie Droz, « Publications romanes et françaises », 1984.
- ROUSSE Michel, *La scène et les tréteaux, Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, « Mediavelia », 2004.
- SCHOELL Konrad, *La Farce du quinzième siècle*, Tübingen (Allemagne), Editions Gunter Narr Verlag, 1992.
- TISSIER André, *La Farce en France de 1450 à 1550*, Paris, Centre de Documentation Universitaire et Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1976.
- TISSIER André, *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, Genève, Droz, « Textes Littéraires Français », 1999.

- WEISL Angela Jane, « “quiting” Eve : Violence against Women in the Canterbury Tales », *Violence against Women in Medieval Texts*, University Press of Florida, Gainesville, 1998.

Article(s):

- LONGTIN Mario, « *La farce du Cuvier* vue avec les lunettes du clerc », *Mélanges offerts à Michel Rousse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, dir. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant, à paraître.

Dictionnaires:

- *Le Dictionnaire du Moyen-Français*, version 2009 consultable à l'adresse électronique suivante : <http://www.atilf.fr/dmf/>

- *Le Trésor de la Langue Française*, version 2009 consultable à l'adresse électronique suivante : <http://www.atilf.fr>

- MERCERON. E. Jacques, *Dictionnaire des saints imaginaires et facétieux*, Paris, Seuil, 2002.