



HAL
open science

Le cri de la femme. Bris de langue, scènes de ménage et poétique de la farce médiévale

Christopher Lucken

► **To cite this version:**

Christopher Lucken. Le cri de la femme. Bris de langue, scènes de ménage et poétique de la farce médiévale. Equinoxe, 1995, Bruits, 14, pp.83-98. hal-03302671

HAL Id: hal-03302671

<https://hal.science/hal-03302671>

Submitted on 4 Jul 2023

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

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

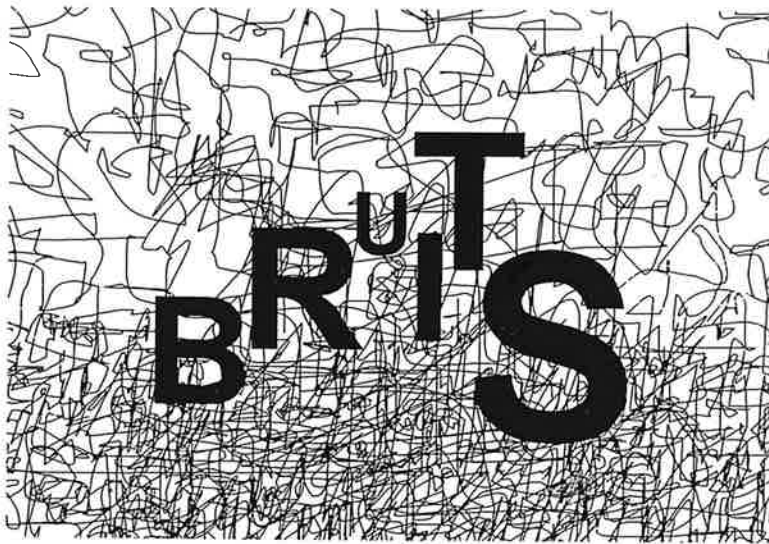


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

N°14 Automne 1995

EQUINOXE

REVUE ROMANDE DE SCIENCES HUMAINES



LE CRI DE LA FEMME

BRIS DE LANGUE, SCÈNES DE MÉNAGE
ET POÉTIQUE DE LA FARCE MÉDIÉVALE

Christopher Lucken

à la belle noiseuse

Les scènes de ménage sont un des principaux ressorts de la farce médiévale. La femme — bavarde et querelleuse, selon le topos misogyne bien connu — y est la source d'incessantes disputes qui mettent en crise l'union des époux conjoints par le lien du mariage. Mais elle apparaît en même temps comme l'emblème d'une poétique qui joue de sa noise — des bruits et dissensions que provoque une langue trop bien pendue — afin de mettre en scène un langage coupé de toute logique du sens. Avant de traiter la farce, nous retracerons dans un premier temps la genèse, selon la tradition biblique, de cette figure féminine dont le cri parasite la raison de l'homme, l'empêchant de se recueillir, en compagnie de son double silencieux, dans le jardin paradisiaque d'une œuvre faisant écho à l'harmonie des sphères.

Ja nuls marritz de mon joi non se plaigna,
qu'enaissi sui fadatz, que tot quant voill
s'eschai qu'aia d'amor, per qu'eu no'm tueill
d'aucir domnas per bruit ni per mesclaingna.

Sordello¹

Home parle, dame bale

Écrit vers la fin du XIII^e siècle et adressé à «madame Dyonise de Mountechensi pur aprise de langage», soit pour apprendre aux jeunes anglais le vocabulaire du français,

1. «Aucun mari, jamais, ne devrait se plaindre de ma joie, car mon destin est tel que tout ce que je veux obtenir de l'amour m'échappe; c'est pourquoi je ne cesse de tuer les dames par le bruit ou la dispute» (*The Poetry of Sordello*, ch. 41, vv. 9-12; éd. James J. Wilhelm, New-York / Londres, Garland, 1987). Sauf indication contraire, les traductions sont miennes.

le *Tretiz* de Walter de Bibbesworth effectuée, dans l'une de ses parties, l'inventaire, habituel à ce genre d'ouvrage, de «la naturele noise des toutes manere des bestes»:

Home parle, ourse braie	L'homme parle, l'ourse grogne
Ki a demesure se desraie;	Qui, avec excès, s'emporte;
Vache mugist, grueu groule,	La vache mugit, la grue craquette,
Leoun rougist, coudre croule,	Le lion rugit, le coudrier tremble,
Chivaule henist, alouwe chaunte,	Le cheval hennit, l'alouette chante,
Columbe gerist e coke chaunte,	La colombe roucoule et le coq chante,
Chate mimoune, serpent cifle,	La chatte miaule, le serpent siffle,
Asne rezane, cine recifle,	L'âne ricane, le cygne siffle également,
Louwe oule, chein baie [...].	La louve hurle, le chien aboie [...].
Gopil cleye, thesson traie	Le renard glapit, le blaireau gémit
Quant li venour li quer praie.	Quand le chasseur lui arrache la peau.
Ouwe jaungle, jars agroile,	L'oie jase, le jars jargonne,
Ane en marais jaroile [...].	La cane gargouille dans les marais [...].
Crapaut coaule, reyne gaille,	Le crapaud coasse, la grenouille grassaye,
Collure proprement regaille.	La couleuvre en vérité se régale.
Purcel gerist, cengler releie,	Le pourceau grogne, le sanglier gromelle,
Cheverau cherist e tor torreie.	Le chevreuil brâme et le taureau beugle.
Troye groundile quant drache quert;	La truie grogne quand elle cherche du grain;
Faucoun tercel le plounoun fert.	Le faucon tiercelet frappe le plongeon.
Ausint diez li geline patile	Vous direz encore que la poule glousse
Quant pouné ad en gardin ou en vile [...].	Quand elle a pondu, en jardin ou en maison [...].
E ki trop se avauce sanz resoun	Et qui se met trop en avant sans raison
A la geline est compaignoun	Ressemble à la poule
Ki plus se avauce pur un oef	Qui se vante davantage pour un œuf
Ki sa arure ne fet li boef.	Que ne fait le bœuf qui laboure.
Berbiz baleie, dame bale ² .	La brebis bêle, la dame danse.

Conformément au second récit de la Création contenu dans la *Genèse*, Bibbesworth entame l'énumération des cris des animaux par celui de l'homme. C'est en effet au moment où Dieu fit défiler ses créatures devant Adam, «pour voir comment il les appellerait» (*Genèse* II, 19), que celui-ci parle pour la première fois. L'homme manifeste ainsi sa raison — comme pensée et comme langage — témoignant du même coup qu'il a été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu (*Genèse* I, 26). Ainsi que le suggère la mosaïque de la basilique Saint-Marc à Venise, où l'on voit Adam, au moment de nommer les animaux, tourner son visage vers Celui d'où procède toute raison comme pour mieux écouter sa Voix, le langage humain est, dans la tradition judéo-chrétienne, le reflet mimétique du Verbe divin dont le souffle fut au principe de la Création. Il en est, sur Terre, le versant sonore. Ni corrompu ni brisé par la confusion babélique, l'idiome adamique était d'ailleurs au plus près de la Parole paternelle. Il était à la fois un et parfait. Aussi, soutient le Juif Philon d'Alexandrie (I^{er} siècle après J.-C), les «impositions de noms» dues au premier homme n'étaient «ni déplacées ni dis-

2 Walter de BIBBESWORTH, *Le Tretiz*, éd. William Rothwell, Londres, Anglo-Norman Text Society, 1990, pp. 3, 8 et vv. 248-87. Sur ce texte, voir l'introduction et la bibliographie de cette édition, pp. 1-2.

cordantes, mais entièrement révélatrices des qualités de leur objet. La nature rationnelle, qui existe dans l'âme, était encore pure; aucune maladie, aucun vice, aucune passion, ne s'y étaient encore introduits; aussi, Adam prit-il les images toutes fraîches des corps et des choses, et il leur donna les noms justes, en visant exactement les réalités signifiées, de façon qu'en même temps leur nature soit énoncée et pensée³. L'homme proclamait du même coup sa suprématie sur des êtres privés de raison. Aucun son animal ne s'apparente à la parole humaine. Les bêtes ne peuvent en effet que lui opposer leurs différents cris. Pareillement, aucune des créatures amenées devant Adam ne lui est comparable (*Genèse* II, 20). Aussi l'homme avait-il entière autorité sur elles (*Genèse* I, 26). Pourvu d'une langue prenant son origine dans le Nombre divin, il était le Roi de la Création⁴.

Après avoir recensé les cris des animaux, et suivant l'ordre dans lequel se déroule le récit biblique, Bibbesworth en arrive à la femme. Mais alors que l'«home parle», la «dame bale». Au lieu de s'en tenir au vocabulaire des productions phoniques des créatures auxquelles il se réfère, Bibbesworth, au moment de mentionner la «dame», semble se détourner de son projet initial pour se laisser emporter par le jeu du signifiant. Le «cri» de la femme — ou ce qui, ici, en tient lieu — apparaît en effet marqué par une déformation du verbe désignant le «cri» de l'homme (par sonorisation du *p* initial et assimilation du *r*). Comme si la femme ne pouvait que dénaturer sa parole, et, en lui préférant sa contrefaçon, mettre en cause la manifestation de la raison. Les cris des animaux, qui les séparent comme autant de passions, auraient d'ailleurs favorisé la perturbation de leur entente. Le terme utilisé pour le «cri» de la «dame» est plus particulièrement appelé par le verbe qui désigne celui de la brebis («qui baleie»), mentionné juste auparavant. Ce qui n'est pas sans faire sens. Ainsi que le met notamment en scène la farce de *Maître Pathelin*, le bêlement de la brebis, ou du mouton, peut figurer un langage dépourvu de sens et fonctionner comme une version parodique de la parole humaine⁵.

Ce glissement d'un signifiant à l'autre va introduire, dans le *Tretiz* de Bibbesworth, une dérive du discours. A partir de ce moment, la liste des cris d'animaux se transforme en une suite de phrases qui semblent engendrées uniquement à partir d'échos phoniques. La classification du vocabulaire portant sur la *naturele noise* des bêtes, introduite par la parole de l'homme — et faisant écho à la nomination des animaux par Adam —, cède ainsi le pas, avec la dame, à la danse des mots s'enchaînant au gré de leur *noise*. La raison qui fonde l'acte de nomination se trouve prise dans le rythme musical des signifiants dont les «bruits» brouillent toute logique. L'ordonnance scolastique devient jeu poétique:

3 Philon d'ALEXANDRIE, *De Opificio Mundi*, 149-150, trad. R. Arnaldez, Paris, CERF, 1961, pp. 241-243. Sur la nomination des animaux, voir Xenia MURATOVA, «Adam donne leurs noms aux animaux. L'iconographie de la scène dans l'art du Moyen Age: les manuscrits des bestiaires enluminés du XII^e et du XIII^e siècles», *Studi Medievali*, N° 16 (1975), pp. 367-94.

4 Cf., par exemple, saint AUGUSTIN, *De Genesis ad litteram*, IX, xiv, 25.

5 Analogie déjà attestée en latin classique à propos du verbe *balare* («bêler»).

Espicer prent ces mers de bale.
 Par trop veiller home baal;
 A sun serjaunt sa chose baille.
 Après dormir hom se espreche;
 Le prestre en le eglise preche;
 Li peschour en viver pesche
 Ore de sa rey, ore de son hesche.
 Faily lest sa tere fresche
 Pur achater sa char freische.
 Quant povre femme mene la tresche,
 Plus la vaudrait en mein la besche,
 Car el n'ad ou se abesche
 De payn ne a b[ri]be ne a lesche.
 Soun chael la paele lesche.
 Ore donez a chael a flater
 Ki lesche la rosé de l'herber.
 Eschuez flatour ki seet flater
 E les genz espeluper.
 E tun chaperoun ne veut lesser
 Un poyton, tant ad cher
 Noun pas tei, mes tun avoir
 Ke desire de tei aver (vv. 288-309).

L'épicier prend ces balles de marchandises.
 En veillant trop, l'homme baille;
 Il cède son bien à son serviteur.
 Après avoir dormi, l'homme s'étire en baillant;
 Le prêtre prêche en l'église;
 Le pêcheur pêche au vivier
 Tantôt au filet, tantôt à l'hameçon.
 Le fainéant laisse sa terre en friche
 Pour acheter de la viande fraîche.
 Quand une pauvre femme mène la danse,
 Il lui vaudrait mieux avoir la bêche à la main,
 Car elle n'a pas le pain de quoi se nourrir
 Pas même une bribe ou un morceau.
 Son chiot lèche la poêle.
 Donnez au petit animal de quoi laper,
 Lui qui lèche la rosée sur l'herbe.
 Évitez le flatteur qui sait flatter
 Et dépouiller les gens,
 Et qui ne veut laisser de ton chaperon,
 Pas même un bout, tant il a soin,
 Non pas de toi, mais de ton avoir
 Qu'il désire te prendre.

Ce jeu sur le signifiant introduit par la «dame» (dont la danse est reprise par celle de la «povre femme», dans l'ébauche d'un scénario typique du fabliau ou de la farce), ainsi que le détournement de l'énoncé grammatical qui suit, apparaît emblématique du rôle généralement attribué à la femme au regard de la parole de l'homme. Mais si, pour le discours misogyne, la femme est l'instrument d'une perversion de sa raison, elle se révèle en même temps comme le fondement d'une écriture poétique (toujours menacée cependant par la rhétorique diabolique des «lescheors» et autres flatteurs). Nous nous intéresserons tout d'abord à la figure de la femme bruyante forgée par la tradition misogynne médiévale, avant d'aborder l'emploi, ludique, qu'en tirent les auteurs des farces.

Eve ou la genèse du bruit

On sait que dans le second récit de la Création, Dieu crée les animaux et les amène devant Adam afin que celui-ci trouve un compagnon qui lui soit semblable, car «il n'est pas bon que l'homme soit seul» (II, 18-19). Comme aucun animal ne lui correspond, Dieu prend une des côtes d'Adam pour en tirer la femme (II, 20-23). «C'est pourquoi l'homme laissera son père et sa mère, s'attachera à sa femme et ils deviendront une seule chair» (II, 24). A la raison de l'homme répond alors celle de la femme, créée à sa ressemblance. Cependant, si l'homme est l'image de Dieu, la femme serait d'abord celle de l'homme⁶. Aussi doit-elle rester unie à son mari et se soumettre, comme le

6 Cf. saint PAUL, *I Corinthiens*, XI, 7. Sur cette question, voir Jean-Marie AUBERT, *La Femme. Antiféminisme et christianisme*, Paris, Cerf / Desclée, 1975, pp. 86-92.

corps à la tête (*Ephésiens* V, 22-24), à l'autorité de celui par qui elle est rattachée à Dieu⁷.

Selon Philon d'Alexandrie, la séparation de la femme du corps de l'homme fut la cause même du malheur qui frappa ce dernier. «Car tant qu'il était un, il était semblable par son unicité, au monde et à Dieu». Si, «réunissant pour ainsi dire les deux segments séparés d'un même animal», l'amour «les ajuste en un seul», il engendre en même temps «le plaisir physique, principe des iniquités et des prévarications, par lequel les hommes échangent une vie immortelle et bienheureuse, pour une vie mortelle et misérable» — plaisir que Philon identifie au serpent⁸. Au cœur de la division sexuelle, de la coupure qui sépare l'homme et la femme, au lieu même de la relation amoureuse qui doit les unir, se logent les passions nées du plaisir physique comme autant d'animaux sur lesquels l'homme a perdu tout pouvoir et qui menacent désormais sa raison.

Mais pour saint Augustin, la Chute n'est pas simplement due à la création de la femme et au partage des sexes⁹. C'est le diable qui en est responsable, par l'intermédiaire du serpent. Alors que Dieu avait amené les animaux auprès d'Adam sous l'effet d'une impulsion s'imprimant directement dans leurs âmes¹⁰, «sans bruit de syllabes» (*sine strepitu syllabarum*), comme cela avait été le cas pour la Création du monde¹¹, le diable s'adresse à la femme par l'entremise d'un «instrument»¹²: sorte d'appareil phonatoire, identifié à une bête privée de raison, servant à produire des paroles perceptibles par les sens. En effet, précise saint Augustin, «le serpent ne comprenait [...] pas le sens des paroles qui, par son intermédiaire, étaient adressées à la femme. N'allons pas croire en effet que son âme ait été changée en nature raisonnable»¹³. Le serpent

7 «La femme avec son mari est image de Dieu, en sorte que la totalité de cette substance humaine forme une seule image; mais lorsqu'elle est considérée comme l'auxiliaire de l'homme — ce qui ne lui appartient qu'à elle seule — elle n'est pas image de Dieu; par contre l'homme, en ce qui n'appartient qu'à lui, est image de Dieu, image aussi parfaite, aussi entière, que lorsque la femme lui est associée pour ne faire qu'un avec lui» (Saint AUGUSTIN, *De Trinitate*, XII, vii, 10; trad. P. Agaësse, Paris, DDB, 1955, t. II, p. 231). Sur le statut de la femme et la tradition misogyne de l'Eglise chrétienne au Moyen Age, voir les différentes études réunies par Rosemary R. RUETHER, *Religion and Sexism. Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*, New York, Simon and Schuster, 1974, Marie-Thérèse d'ALVERNY, «Comment les théologiens et les philosophes voient la femme», *Cahiers de Civilisations Médiévales*, 20, 1977, pp. 105-129, et R. Howard BLOCH, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago-Londres, Chicago U. P., 1991, notamment, pour ce qui est dit ici, les pp. 22-27.

8 Philon d'ALEXANDRIE, *De Opificio Mundi*, 151-152, *op. cit.*, p. 243; cf. *Legum allegoriae*, 72. Voir également Grégoire de NYSSÉ, *La Création de l'homme*, chap. XVII et XVIII.

9 Sur les conséquences de cette conception, cf. Elisabeth A. CLARK, «Adam's Only Companion: Augustine and the Early Christian Debate on Marriage», *Recherches Augustiniennes* XXI, 1986, pp. 139-162.

10 Cf. *De Genesis ad litteram*, IX, xiv, 24-25.

11 Saint AUGUSTIN, *Confessions*, XI, iii, 5; trad. E. Thréhorrel et G. Bouissou, Paris, DDB, 1962, p. 281.

12 «Dans le serpent, dit saint AUGUSTIN, c'est le diable qui a parlé: il s'est servi de lui comme d'un instrument, maniant cette nature (animale), comme il le pouvait et comme elle pouvait l'être, pour exprimer les mots et les signes sensibles susceptibles de faire comprendre à la femme ce dont il voulait la persuader» (*De Genesis ad litteram*, XI, xxvii, 34; trad. P. Agaësse et A. Solignac, Paris, DDB, 1970, t. II, p. 287 — je souligne)

13 *De Genesis ad litteram*, XI, xxviii, 35; *op. cit.*, p. 289.

intervient ainsi comme le lieu d'une parole coupée de la raison, et le diable comme l'origine de sa capture par les sens. C'est donc moins la division sexuelle en elle-même qui provoque la Chute, si l'on suit ici saint Augustin, que le pouvoir séducteur d'un langage réduit à son «image acoustique», c'est-à-dire, en termes saussuriens, au jeu d'un signifiant détaché du signifié fondant sa légitimité et son autorité.

C'est vers la femme que le serpent s'est tourné pour la pousser à transgresser l'ordre de ne pas manger de l'arbre de la science du bien et du mal, que Dieu avait intimité à l'homme. Selon le *Blasme des Fames*, dit misogynne composé vers la fin du XIII^e siècle:

Pur ceo qe femme out fieble sens	Parce que la femme a l'intelligence faible,
L'enginnat primes li serpens [...].	Le serpent la seduisit en premier [...].
Puis lui donna une dowarie	Puis il lui donna en dot
Ke fust unfant en toute sa vie;	D'être enfant toute sa vie;
Otriat lui en gereisoun	Il lui octroya comme remède
Que tus tens fust encontre reison.	D'être toujours opposée à la raison. ¹⁴

On sait que, depuis l'Antiquité, la femme a été généralement conçue comme un être foncièrement irrationnel. Alors qu'à l'homme sont attribuées la raison et l'intelligence, elle est associée au sensible¹⁵. D'après saint Bonaventure, «la femme ayant entendu la suggestion extérieure du serpent, ne recourut pas au livre intérieur qui s'offre pour être lu au jugement droit de la raison. Mais selon son sens propre, elle s'en tint au livre extérieur et commença de rechercher le bien extérieur»¹⁶. La femme représente ainsi, de manière exemplaire, l'«illettré» qui s'en tient à l'enveloppe de la lettre — c'est-à-dire aux bruits des syllabes — sans être capable d'en pénétrer le sens (et de saisir ce qui, dans la langue, fait silence pour renvoyer en dernier instance au Verbe). Au commandement divin, elle préfère le discours du diable déclinant au pluriel le nom de Dieu. Elle s'attache aux mots plutôt qu'aux choses, introduisant une domination du sensible sur l'intelligible. Aussi se voit-elle apparentée aux couleurs et figures de rhétorique qui font l'ornement — menteur — du discours¹⁷.

Eve, souligne saint Augustin, «prit [...] du fruit de l'arbre, en mangea et en donna aussi à son mari qui était avec elle, peut-être même en y ajoutant quelque parole persuasive, comme l'Écriture malgré son silence nous le laisse entendre»¹⁸. En préférant écouter la voix séductrice de sa femme plutôt que celle de son Créateur, Adam laisse

14 *Le Blasme des Fames*, vv. 21-28; in *Three Medieval Views of Women*, éd. Gloria K. FIERON, Wendy PFEFFER et Mathé ALLAIN, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989, pp. 120-122.

15 Cf. Philon d'ALEXANDRIE, *De Opificio mundi*, 165, et *Legum allegoriae* II, 38; ainsi que Genevieve LLOYD, *The Man of Reason. «Male» and «Female» in Western Philosophy*, Londres, Methuen, 1984.

16 Saint BONAVENTURE, *Breviloquium*, III, iii, 2; trad. anonyme, Paris, Editions Franciscaines, 1967, p. 63.

17 On peut rapprocher ici les remarques de Quintilien contre l'excès «féminin» de l'élocution (par exemple, dans l'*Institution oratoire*, VIII, *Proemium*, 20 et iii, 6) avec celles de Tertullien sur *La Toilette des femmes*.

18 *De Genesis ad litteram*, XI, xxx, 39; *op. cit.*, p. 295. Cf. *Genèse*, III, 17.

s'infiltrer, entre lui et le Verbe, un élément perturbateur, un bruit parasite. Sa raison se retrouve alors brouillée par les grésillements du serpent, auxquels répondra la malédiction de Dieu qui le chasse avec Eve hors du paradis. C'est en mémoire de cette expulsion, que, selon la tradition judéo-chrétienne, l'enfant pousse un cri au moment de venir au monde. D'après Pierre Comestor, les filles formeraient un *e* et les garçons un *a*¹⁹. Le cri alterné des femmes et des hommes à leur naissance (*e vel a*) reproduirait ainsi le nom de celle qui fut leur première mère. A l'idiome paradisiaque, succèdent du même coup les ruses d'une rhétorique coupée de la vérité des choses, qui survient comme une conséquence de la Chute. Désormais, la langue porte en elle non seulement la vie, mais également la mort²⁰. Au bien dire se voit substituée la liste infinie de toutes les paroles qui relèvent du mal dire: mensonges, faux témoignages, parjures, querelles et disputes, altercations, chamailleries, litiges, dissensions et controverses, blasphèmes, jurons, insultes, injures, diffamations, médisances, railleries, dénigrements, dérisions, propos ironiques, insolences, ou encore, flatteries et éloges hypocrites, jactances, bavardages verbeux, logorrhées oiseuses, obscénités, grossièretés, vulgarités, facéties, plaisanteries et toutes sortes de paroles ineptes ou délirantes, comme autant de bruits nés des passions — péchés de la langue qui finissent par recouvrir la Voix de Dieu jusqu'à la réduire au silence, préfigurant du même coup les voix tonitruantes de l'Apocalypse et les «cris et grincements de dents» qui attendent, en Enfer, les damnés²¹.

«Que les femmes se taisent dans les églises», ordonne saint Paul (I *Corinthiens*, XIV, 34); qu'elles gardent le silence et se soumettent à l'homme — car, précise-t-il, Adam a été fait le premier, et Eve ensuite; et ce n'est pas Adam qui a été séduit, mais la femme qui, une fois séduite, en est venue à transgresser l'ordre divin (I *Timothée*, II, 11-14). Une telle injonction n'a toutefois qu'une portée limitée au regard d'une femme qui ne peut être réduite au silence ni ramenée sous l'autorité de la raison. Hantée par la figure d'Eve derrière laquelle se dissimulent les sifflements du serpent, la femme, selon la tradition misogyne médiévale, est habituellement représentée comme bavarde et querelleuse²². Parlant pour ne rien dire, ou parce qu'elle ne veut rien entendre,

19 Cf. Pierre COMESTOR, *Historia Scholastica*; Patrologie Latine 198, col. 1071.

20 Cf. l'*Épître de Jacques*, III, 5-10.

21 Cf. Carla CASAGRANDE et Silvana VECCHIO, *Les Péchés de la langue*, trad. Ph. Baillet, Paris, Cerf, 1991.

22 *Ibid.*, pp. 215-16 et R. H. BLOCH, *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, *op. cit.*, pp. 14-22. On peut citer quelques exemples représentatifs de ce discours misogynne, dont l'abondance l'apparente singulièrement à son objet, comme s'il était influencé par les caractéristiques qu'il lui attribue. Les *Proverbes de Salomon* comparent ainsi «les querelles d'une femme» à «une gouttière qui n'arrête pas» (XIX, 13 et XXVII, 15). «Elle inonde la maison de l'homme avec ses querelles continuelles et ses bavardages quotidiens, et l'éjecte hors de sa demeure, c'est-à-dire de l'Eglise», affirme saint Jérôme dans son traité *Adversus Jovinianum* (I, 28; Patrologie Latine 23, col. 261). André le Chapelain, dans le troisième livre de son *De amore*, rapporte que «toutes les femmes sont [...] des bavardes, car nulle ne saurait se retenir de proférer des injures: perdent-elles un œuf, et les voilà qui crient pendant toute une journée comme des chiens, et c'est pour des vétilles qu'elles ameulent le voisinage. Une femme qui se trouve en société ne prétend laisser la parole à personne; il lui faut toujours devancer ce qu'on allait dire, parler plus longuement que les autres et son babil ne saurait épuiser ni sa langue ni son souffle. On voit

elle est la cause d'une parole infinie étouffant la raison de l'homme. Pour avoir provoqué le bris d'une langue adamique prenant sa source dans le silence fondateur du Verbe divin, la femme devient ainsi l'incarnation même de la *noise*. Elle est, conformément au double sens de ce terme en ancien français, à la fois «bruit» et «querelle»²³. Les *Lamentations de Matheolus*, traduites vers 1371-72 par Jean Le Fèvre, rattachent cette caractéristique à la matière dont elle serait originellement issue:

Pourquoy sont femmes plus noiseuses,
 Plaines de paroles oiseuses
 Et plus jangleuses* que les hommes? (bavardes)
 Car elles sont d'os et nous sommes
 Fais de terre en nostre personne:
 L'os plus haut que la terre sonne.²⁴

Au silence d'une *personne* tirée de la *terre* (taire) et formée de la main de Dieu — masque du masculin — succède la *noise* d'un *os*: d'une bouche (selon la signification latine de ce mot) qui élève la voix au point de ressembler à une flûte serpentine défigurant le visage autour de la fente qui souffle à l'ombre de son masque.

Une telle image de la femme n'est pas sans conséquence sur le couple que celle-ci forme avec l'homme, constamment menacé de discorde. «Mieux vaut habiter dans un lieu désertique que d'avoir une épouse querelleuse», recommandent alors les *Proverbes* (XXI, 19). Aux disputes de la vie conjugale comme aux bruits du monde (*strepitus mundi*), est préféré le silence d'une vie monastique vouée au désert et à la virginité²⁵.

souvent bien des femmes si impatientes de parler qu'elles en arrivent à soliloquer et à discourir à voix haute en dehors de toute compagnie. Une femme tient tête impertinemment à tout ce que l'on dit, elle ne saurait jamais acquiescer à aucun propos, elle veut au contraire faire prévaloir son avis dans tous les domaines» (*Traité de l'amour courtois*, trad. Cl. Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 201). «Ja de parler ne cessera», soutient à son tour la *Contenance des Femes* (v. 89; in *Three Medieval Views of Women*, op. cit., p. 92). Le *versus* latin qui clôt le *Blasme des Femes*, la qualifie de «verbosum vas sine clave», c'est-à-dire de récipient empli de mots mais dépourvu de toute fermeture (v. 147; in *Three Medieval Views of Women*, op. cit., p. 130). Ce discours misogyne se trouve également dans la tradition classique: dans sa célèbre sixième *Satire*, Juvénal compare notamment la «femme savante», dont personne n'arrive à interrompre le flot de paroles, à «un tintamarre de chaudrons et de clochettes» (v. 441; trad. P. de Labriolle et Fr. Villeneuve, Paris, *Les Belles Lettres*, 1950 (4ème éd.), p. 77).

- 23 Cf. Nelly ANDRIEUX-REIX, «Les bruits et la rumeur: *noise* au moyen âge», *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion / Genève, Slatkine, 1993, t. I, pp. 89-99, en particulier, pour le sémantisme de ce mot, pp. 89-93.
- 24 *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de leesce de Jehan Le Fèvre*, de Resson, II, vv. 241-246; éd. A. G. van Hamel, Paris, 1892-1905 (2 vol.).
- 25 C'est la thèse principale de l'*Adversus Jovinianum* de saint Jérôme, suivi, au moyen âge, par une série d'opuscules contre le mariage, telles la *Dissuasio ad Ruffinum philosophum ne uxorem ducat*, attribuée fictivement par Gautier Map à un certain Valère et contenue dans son *De Nugis curialium*, ou encore les *Lamentations de Matheolus*, le *Miroir de mariage* d'Eustache Deschamps et les *XV Joies de mariage*, composées vers 1400, sans parler du *Roman de la Rose* de Jean de Meun. Sur l'importance du silence et de la virginité, cf. Paul F. GEHL, «*Competens Silentium*: Varieties of Monastic Silence in the Medieval West», *Viator*, 18, 1987, pp. 125-60 et Peter BROWN, *The Body and Society. Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, Columbia University Press, 1988.

La farce ou la mise en bruits du ménage

Dans le discours amoureux représenté par la lyrique courtoise, la dame est avant tout le lieu d'un silence. Murée dans sa réserve, figée en une image muette peinte au cœur de l'amant, elle ne répond pas à son chant²⁶. Dans les fabliaux au contraire, héritière de la figure d'Eve, la femme ne se prive pas de répondre à son mari. Du coup, elle met en cause sa raison, son rôle de maître de maison ainsi que l'union qu'elle forme avec lui. A l'esthétique musicale du grand chant courtois, fondée sur le silence de la dame, s'oppose alors le «manteau mal taillé» des fabliaux²⁷. Nulle *conjointure* ne peut en effet nouer de manière harmonieuse un récit dans lequel le mariage n'est l'aboutissement d'aucune aventure amoureuse, mais bien plutôt le lieu où se révèle la déchirure qui traverse la robe de Nature²⁸.

Au fabliau, genre narratif, correspond, pour le théâtre, la farce²⁹. Mais alors que le récit se structure principalement autour d'une série de péripéties, la représentation dramatique joue davantage avec les discours des protagonistes: aussi les impasses du couple se déplacent-elles d'un plan dominé par leurs aventures sexuelles, à celui de leur relation langagière. Les querelles entre époux apparaissent en effet comme une donnée fondamentale de la farce³⁰. Elles mettent en scène un conflit qui oppose la raison du mari, garant du bon fonctionnement de la vie commune, et le désir irréprouvable de la femme qui en contredit la légitimité.

La *noise* à laquelle est réduit le mariage se présente tout d'abord comme un préalable indispensable à l'action de la farce. Elle en fournit la situation initiale. C'est ainsi que la farce du *Cuvier* s'ouvre sur les lamentations du mari:

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.

26 Cf. mon étude «L'imagination de la dame», à paraître dans *Micrologus. Nature, sciences and medieval societies*, vol. V.

27 Cf. R. H. BLOCH, *The Scandal of the Fabliaux*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, en particulier les pp. 22-58.

28 Selon le *De Planctu Naturae* d'Alain de Lille (fin XII^e).

29 Sur les rapports entre la farce et le fabliau, mais dans une perspective différente de la nôtre, cf. Bernadette REY-FLAUD, *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Genève, Droz, 1984, notamment les pp. 35-143.

30 Comme le remarque André Tissier, la situation sur laquelle joue la farce «n'est guère variée: le mari et la femme aux prises l'un avec l'autre (et c'est le sujet du débat ou de la querelle qui diversifie la situation); ou bien le mari, la femme et le galant (et la diversité est la fonction de la personnalité du galant...)» (André TISSIER, «Introduction», *Recueil de farces (1450-1550)*, Genève, Droz, 1986-, t. I (1986), p. 38). Voir également Gustave LANSON, «Molière et la farce», *Revue de Paris*, 1er mai 1901, p. 150, Barbara C. BOWEN, *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*, Urbana, University of Illinois Press, 1964, pp. 31 et 46, et Jean-Claude AUBAILLY, *Le Théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse, 1975, p. 115, qui consacre quelques pages aux «scènes de dispute» (pp. 115-118). Bien sûr, ainsi que le précise A. Tissier, «la vie conjugale n'est pas la seule à fournir une situation farcesque» (*ibid.*).

Tousjours ma femme se demaine
 Comme ung saillant*; et puis sa mere (personne qui saute, qui danse)
 Afferme* tousjours la matiere. (appuie)
 Je n'ay repos, heurt* ne arrest; (interruption?)
 Je suis peloté* et tourmenté (frappé)
 De gros cailloux sur ma servelle.
 L'une crye, l'autre grumelle;
 L'une maudit, l'autre tempeste.³¹

Cette farce met ensuite en scène l'action par laquelle le mari retrouvera la maîtrise que sa femme lui refusait, rétablissant ainsi dans le ménage, au lieu de ses cris, la primauté de sa raison. La farce de *L'Obstination des femmes* débute sur une plainte analogue du mari:

Genz mariez ont assez peine,
 A bien considerer leur cas [...].
 A besongner ne faudray pas*; (je ne manquerai pas de travailler)
 Car, ce ma femme sourvenoit,
 Certainement el me batroit.
 Nuyc et jour n'y fait que hongner*. (grogner)
 Il me faut aller besongner
 Pour eviter son hault langaige.
 Je vueil assouvir* ceste caige; (réparer)
 Ce sera pour mettre une pie.³²

L'activité par laquelle le mari croit pouvoir échapper aux récriminations de son épouse illustre ici parfaitement l'espoir qui l'anime: la pie qu'il veut enfermer dans la cage une fois réparée est en effet une figure de sa femme («Femmes n'ont jamais le bec clos», lui rétorquera-t-elle par ailleurs: v. 171). A cet oiseau bavard, elle en oppose un autre, représentant le mari: «ung coqu» (v. 53). C'est bien évidemment la pie qui aura le dernier mot, se retrouvant en liberté après avoir mis le coucou dans la cage qu'il aura fabriquée pour lui-même...

La farce de *Colin qui loue et dépite Dieu* reprend un motif bien connu de la littérature narrative: celui d'un mari qui, après s'être longtemps absenté de chez lui, retrouve son ménage singulièrement enrichi, grâce aux bons soins de l'amant de sa femme. «Mais l'auteur de *Colin* aurait adapté scéniquement le sujet en développant certains passages selon les principes de la farce: traditionnelle dispute entre le mari et la femme, dialogue entre l'amant et la femme»³³. Ce sont les querelles avec son épouse qui motivent notamment le départ de Colin. Celui-ci ne cesse dans un premier temps de se plaindre: «Tousjours femme demande ou tence* (gronde), / Sans avoir paix à l'environ» (vv. 40-41). «Haro, que de br[a]it» (ou, «que de bruit»: v. 85):

31 *Le Cuvier*, vv. 1-12; éd. A. Tissier, *Recueil de farces (1450-1550)*, op. cit., t. III (1988).

32 *L'Obstination des femmes*, vv. 1-16; éd. A. Tissier, *Recueil de farces (1450-1550)*, op. cit., t. VI (1990).

33 A. TISSIER, *Recueil de farces (1450-1550)*, op. cit., t. I, p. 116; sur la tradition narrative, cf. pp. 109-116.

Il n'est au monde plus grant guerre,
 Plus grant tempeste ne tonnerre,
 Que d'ouyr ce dyable de femme (vv. 127-29).

Colin décidera finalement de partir — afin, dit-il, d'aller «ouyr / L'oyssellet par champs et par boys» (vv. 142-43). Pendant ce temps, l'amant apaisera les «criz» (v. 168) et la «clameur» (v. 206) de la femme qui se plaint d'avoir été abandonnée.

La raison de ce comportement discordant de l'épouse fait l'objet de la farce des *Deux maris et leurs deux femmes*. La femme du premier mari «crye, tempeste et blasme», tandis que celle du second «chante et devise»³⁴. L'une «est dure de teste», l'autre «tendre du derriere» (vv. 580 et 579). Le second mari conseille alors au premier de «faire taire» sa femme au moyen d'un «bon clystere» (vv. 116-117):

Il fault que le bas soit ouvert;
 Aultrement la teste se pert.
 Car, voys-tu, la challeur qu'elle a,
 S'esvacuera par ce lieu là
 Incontinent et sans arrest (vv. 127-31).

Et s'il voulait lui-même soigner le bas de sa femme au moyen d'un «restraintif» (v. 137), le second mari lui fait remarquer que:

[...] la fumée retournera
 Au cerveau, qui la te fera
 Incessamment [crier et] braire (vv. 143-45).

Ce qui entraîne la conclusion suivante:

Sans emmoindrir en rien leur fame* (réputation)
 Icy nous disons qu'il n'est femme
 Qui ne crie, tempeste ou blasme,
 Ou à quelc'un le bas ne preste (vv. 150-53).

La signification sexuelle d'un telle loi — et du remède qu'il faudra employer — sera explicitée lors de la discussion entre les deux femmes. Alors que la première refuse son corps à son époux, la seconde lui offre avec plaisir sa «fleur» (v. 258). «Et par ce point jamais de noyse / Nous n'avons en nostre maison», conclut-elle (vv. 266-67). Au contraire de la première, qui déclare:

Nous chantons bien aultre leçon:
 «Va, va, villain. — Va, va, villaine.
 — Malle bosse! — Fiebvre quartaine!»
 Et cent mille aultres maudissons
 [A] chascun coup nous nous disons (vv. 268-72).

Les disputes du ménage s'opposent ainsi à la jouissance sexuelle de la femme; elles en sont la figure inversée.

34 *Les Deux maris et leurs deux femmes*, vv. 11 et 10; éd. A. Tissier, *Recueil de farces (1450-1550)*, op. cit., t. I.

Au regard de l'insatiabilité topique de la femme, la paix du ménage auquel a droit le mari de la femme «tendre du derriere» apparaît tout à fait exceptionnelle. Dans la farce comme dans le fabliau, c'est la *noise* de la femme «dure de teste» qui est de règle. Telle est la conclusion que tire le personnage du sot que l'auteur de la *Farce du pauvre Jouhan* a ajouté au trio formé des époux et du galant. Ponctuant de ses remarques les démêlés des différents protagonistes («Je suis partout pour avoir bruit» — «Je suis partout pour faire bruit»³⁵), le sot larde le monologue auquel se livre Jouhan au terme de la pièce, d'une sentence dont la répétition lancinante souligne le caractère inévitable. On peut la considérer comme une des principales règles du jeu de la farce:

Jouan: Tout beau a esté de me taire
Et de luy demander qu'elle a.
Le sot: Vela tout, qui femme a noise a.
Jouan: Je me tue pour luy complaire,
Par bieu, je ne sçay que luy faire
Et de pis en pis elle va.
Le sot: Vela tout, qui femme a noise a.
Jouan: Je la cuide tous jours atraire* (amadouer)
Par beau parler et debonnaire*, (bienséant)
Mais sans cesser el tensera.
Le sot: Vela tout, qui femme a noise a.
Jouan: Et quant je la voy ainsi braire,
Je me tais, et m'en voys retraire
En ung coing, et la laisse la.
Le sot: Vela tout, qui femme a noise a (vv. 410-24).

Une machine à bruire

La *noise* de la femme à l'intérieur de la farce ne joue pas seulement sur un plan thématique ou narratif. Elle a d'importantes conséquences sur le plan même du discours. Plutôt que de se prêter simplement à une représentation réaliste de la vie des époux, les scènes de ménage débouchent en effet le plus souvent sur ce que Robert Garapon appelle une «fantaisie verbale», c'est-à-dire sur des réparties où le jeu avec le langage prédomine sur une stricte volonté de communiquer ou de signifier³⁶. Nous n'en retien-

35 *La Farce du pauvre Jouhan. Pièce comique du XV^e siècle*, éd. Eugénie Droz et Mario Roques, Genève, Droz / Paris, Minard, 1959, vv. 10 et 13.

36 «On sait que les disputes sont fréquentes dans nos farces médiévales. Mais ces disputes ont-elles toujours la saveur réaliste qu'on se plaît à leur attribuer? Souvent, les querelles de notre ancien théâtre s'orientent de fastueuses accumulations d'injures, et par là, débouchent dans une fantaisie verbale presque pure: souvent, les antagonistes atteignent à une abondance dans l'invective qui amuse par sa forme même, indépendamment de l'opposition irréductible qu'elle est censée traduire. C'est le cas, tout particulièrement de certaines scènes de ménage» (Robert GARAPON *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Age à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1957, p. 83). Apparaissant «dès que l'on détourne le langage de sa fin normale de communication», «la fantaisie verbale peut [...] se définir, selon R. Garapon, comme étant ce qui, dans un texte donné, constitue un jeu libéré du souci de la signification et placé sous le signe de la gratuité» (p. 10). Sur les différentes formes de «fantaisie verbale» dans le théâtre médiéval du XV^e siècle, voir les pp. 36-114.

drons ici qu'un seul type: la répétition. C'est elle que l'on trouve dans la farce de *Colin qui loue et dépense Dieu*, après la plainte du mari de devoir travailler alors que sa femme (dépourvue, significativement, de tout nom propre) dépense l'argent gagné:

La femme: Colin!
 Colin: Hau!
 La femme: Muez ce langage.
 Colin: Comme quoy?
 La femme: Il fault de l'argent.
 Colin: C'est au propos de mon courage*. (c'est bien mon intention)
 La femme: Colin!
 Colin: Hau!
 La femme: Muez le langage.
 Colin: Parlez de faire bon potaige;
 Car ce parler n'est beau ne gent.
 La femme: Colin!
 Colin: Hau!
 La femme: Muez ce langage.
 Colin: Comme quoy?
 La femme: Il fault de l'argent.
 Colin: Et pour quoy? (v. 12-20)

Ce passage est composé de trois échanges similaires que nous avons séparés par un espace. R. Garapon rapproche une telle structure d'un poème à forme fixe pourvu d'un refrain³⁷. Le retour régulier d'une même phrase, ou des différents éléments de l'échange, rompt en effet avec l'action dramatique pour introduire une suspension du temps que l'on pourrait rattacher à la lyrique si l'on n'était dans un tout autre registre que celui qui lui est habituellement dévolu. Le jeu avec langage prend en tout cas le pas sur le scénario. Si le texte structure ainsi les dissensions du couple, maintenant les débordements langagiers à l'intérieur d'une certaine disposition formelle, il le fait à l'aide d'un procédé mécanique qui tend à enlever aux mots toute valeur signifiante pour les assimiler aux rouages grinçants d'une machine: une machine à bruire les restes brisés d'un langage incapable d'établir, entre les époux, un quelconque terrain d'entente. Le rire qu'elle provoque n'en serait que l'écho³⁸.

Ce procédé est amplifié dans la farce de *L'Obstination des femmes*, lors du différend qui oppose le mari et la femme à propos du type d'oiseau qu'il faut enfermer dans la cage. Comme dans l'exemple précédent, nous avons découpé ce long passage afin d'en souligner la structure:

Rifflart: Et, belle dame, taisez-vous;
 Paix!
 La femme: Pour [qui]?

³⁷ Cf. *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, op. cit., p. 70.

³⁸ Il est bien sûr fait référence au titre de l'ouvrage de B. REY-FLAUD, *La Farce ou la machine à rire*, op. cit.

Rifflart: Taisez-vous meshuy*. (maintenant)
 La femme: Pour ung loudier*, pour ung yvrongne. (vaurien)
 Rifflart: Encores!
 La femme: Fy, fy, fy!
 Rifflart: C'est trop dit;
 Paix!
 La femme: Pour qui?
 Rifflart: Taisez-vous meshuy.
 La femme: Me tayrai-ge pour ung yvrongne?
 Rifflart: Avoir pourriés sus vostre trongne.
 La femme: De qui? de vous?
 Rifflart: Et de qui doncques?
 La femme: Faictes, faictes vostre besongne.
 Rifflart: Avoir pourriés sus vostre trongne.
 La femme: Par Nostre Dame de Boulongne,
 Je ne vous crains en rien quelconques.
 Rifflart: Avoir pourriés sus vostre trongne.
 La femme: De qui? de vous?
 Rifflart: Et de qui doncques?
 Par la mort bieu, je ne vis oncques
 Femme qui eust telle caboche.
 Mais que j'aye mis cy une broche*, (cheville)
 Ma caige sera assouvie*. (réparée)
 La femme: Et qu'i mettra l'en?
 Rifflart: Une pie.
 La femme: Mais ung coqu.
 Rifflart: Mais ung estronc.
 Laissez moy faire.
 La femme: Quel folle!
 Mais qu'i mettra l'en?
 Rifflart: Une pie.
 Elle sera cointe et jolie,
 Et si sera à demy ront.
 La femme: Mais qu'i mettra l'en?
 Rifflart: Une pie.
 La femme: Mais ung coqu.
 Rifflart: Mais ung estronc.
 Aussi tost que les gens l'orront
 Appeller macquereau, siffler,
 Par mon ame, ce sera f[er]*! (super)
 Il n'en fault point parler du pris.
 La femme: Ung coqu dedans sera mis,
 Qui est ung oyseau de grant bien.
 Rifflart: Par my foy, je n'en feray rien;
 Et ne m'en parlés plus, Finette.
 Aussi tost qu'elle sera faicte,
 G'iray une pie achepter.

- La femme: Pourquoi faire?
 Riffart: Pour y bouter*. (mettre)
- La femme: Saint Jehan, mais ung coqu jolis.
 Riffart: Se sur vous je gette mes gris*, (griffes)
 Vous dirés une pie.
- La femme: Feray?
 Par Dieu, ennuyct* ne me tairay (aujourd'hui)
 [D'ung coqu;] oués-vous?
- Riffart: La chair bieu, vous aurés des coups.
 Tenés, dictes la pie. Ferés.
- La femme: Mais ung coqu.
 Riffart: Vous en aurés.
- La femme: C'est pour neant; avant me tueriés.
 Riffart: Dictes une pie, je vous prie.
- La femme: Non feray, par sainte Marie,
 Mais ung coqu.
- Riffart: Vous en aurés
 Plus de cent coups, n'en doubtés mye. (vv. 75-124)

A nouveau, le mouvement répétitif qui compose cette scène l'apparente davantage à une mécanique sonore qu'à un véritable dialogue. Retournant sans arrêt sur lui-même, le langage n'implique ici aucune réflexion permettant aux personnages de s'entendre ou à leurs relations de progresser vers une solution qui mette fin à leur conflit. Il tourne à vide.

Les querelles conjugales mises en scène dans la farce donnent généralement lieu à des jeux verbaux qui entraînent une rupture complète avec le processus de signification habituellement lié à un échange de paroles. Elles se déplacent ainsi du plan de l'histoire — qui met aux prises les époux — à celui de sa représentation dans l'espace théâtral du langage. Etrangères à la transmission d'un message comme à toute communication, ne débouchant sur aucun accord permettant de rétablir un silence synonyme d'harmonie conjugale, les scènes de ménage introduisent, dans la farce elle-même, du «bruit»: celui d'une langue qui, n'ayant rien de sensé à dire, joue désormais la partie du charivari — cette manifestation turbulente par laquelle, dans un tapage à vous rompre la cervelle, les hordes sauvages d'un monde archaïque font retour dans la cité pour mettre en question la loi qui fonde l'union des couples³⁹.

Cette dérive du langage, et la vacillation du sens à laquelle sont livrés les protagonistes de la farce comme les spectateurs — et les lecteurs — trouve son point d'aboutissement au moment où les époux en viennent aux coups⁴⁰. Telle est d'ailleurs la solu-

39 Cf. Henri REY-FLAUD, *Le Charivari. Les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot, 1985.

40 A propos des disputes, B. C. Bowen remarque que «l'auteur [des farces] les esquisse normalement de main de maître en un crescendo habile. L'on commence par des paroles raisonnables et douces, pour en venir successivement aux insultes joyeuses et grossières, aux menaces de brutalité et finalement aux coups» (*Les Caractéristiques essentielles de la farce française, op. cit.*, p. 46).

tion proposée au mari de la farce du *Pont aux ânes* afin de venir à bout de sa femme. Comparée à l'âne — du fait de son caractère obtus, mais également de son *braït* — la femme n'entendra raison qu'en subissant le même sort que cet animal. Mais le retour de la femme au silence signe en même temps la défaite d'un langage que sa *noise* avait condamné à n'être qu'une suite incohérente de sons obligés de céder la place aux «jeux de scènes»⁴¹. Il ne reste alors, au lieu de la parole, au moment où la farce s'achève, que le fracas des horions que s'échangent l'homme et la femme.

Si la dame du grand chant courtois peut en être considérée comme l'image spéculaire, la femme bavarde et querelleuse est l'incarnation de la farce. Elle n'en est pas seulement un des personnages, mais le principe même de la poétique qui y est mise en œuvre. La fracture que sa *noise* introduit dans le couple apparaît comme le pivot d'un langage qui, pour s'être libéré des contraintes de la raison en même temps que la femme met en cause l'autorité de son mari, s'offre à son propre bruit sans chercher à établir un quelconque rapport harmonique entre les protagonistes⁴². Le cri de la femme, sur lequel s'ouvrent nombre de farces, devient le *cri* de la farce, reprenant ainsi l'appel habituellement placé en tête des sotties sur le modèle des «cris» lancés sur la place publique par les bonimenteurs vantant leurs marchandises ou les hérauts proclamant les événements marquants⁴³. Il est l'amorce et l'annonce de la farce dont il porte le principe générateur. Se servant de la figure de la mégère aux fins de leur art, soit selon un dispositif rhétorique plutôt que comme la simple expression d'une tradition misogyne, les auteurs des farces se jouent de leurs personnages pour jouer leur propre jeu⁴⁴: celui d'une langue effaçant sous son bruit, en même temps que la raison, la beauté idéale et silencieuse de la dame courtoise pour devenir cette *belle noiseuse* au sein de laquelle a sombré le rêve d'une *conjointure* fondée sur l'amour généré par le Nombre divin⁴⁵.

41 A la suite de B. C. Bowen, «le terme de *jeu de scène* désigne ici les jeux comiques physiques» (*Les Caractéristiques essentielles de la farce française, op. cit.*, p. 35). «En tête de ces jeux de scène nous trouvons, bien sûr, les *coups* [...]. 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» (p. 37).

42 Au sujet de l'altérité de la voix féminine par rapport à la raison de l'homme dans la littérature médiévale française, voir, dans une perspective féministe qui tente de mettre en place les composantes anatomico-discursives de la subjectivité féminine, E. Jane BURNS, *Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993 (qui comporte un chapitre consacré aux farces et fabliaux, notamment à la farce des *Deux maris et leurs deux femmes*, pp. 31-70); voir également Helen SOLTERER, *The Master and Minerva. Disputing Women in French Medieval Culture*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1995.

43 Sur le *cri* dans la sottie, cf. Olga A. DULL, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994, pp. 104-132.

44 Comme le dit R. Garapon, «l'effet comique de la fantaisie verbale, loin de relever toujours de la sanction verbale magistralement mise en lumière par Bergson, développe souvent chez le spectateur un état d'euphorie et d'admiration implicite, de belle humeur en un mot, qui est passablement différent» (*La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français, op. cit.*, p. 24).

45 Sur la *belle noiseuse* du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, cf. Michel SERRES, *Genèse*, Paris, Grasset, 1982.