

Mathieu FERRAND

LE LANGAGE IMPERTINENT DU THÉÂTRE NÉO-LATIN :
SAVOIR-VIVRE ET GROSSIÈRETÉ
DANS DEUX *COMEDIAE* DE COLLÈGE (PARIS, 1533)

Dans les *Essais*, Michel de Montaigne prétendait avoir acquis, au collège bordelais de Guyenne, « assurance de visage, et souplesse de voix et de geste » en jouant « les premiers personnages és tragédies latines de Bucanan, Guérante et Muret »¹. De fait, le théâtre latin fut, dès le début du XVI^e siècle, un exercice scolaire très apprécié par les maîtres humanistes et leurs élèves². La formation rhétorique qu'il proposait était avant tout celle de l'homme en société, maître de son corps et de ses mots. On sait le parti qu'en tirèrent les pédagogues jésuites. Ces ambitions, le théâtre néo-latin les partagea dès son origine avec les colloques scolaires qu'Érasme et bien d'autres rédigeaient pour leurs jeunes élèves : il s'agissait, par la composition de saynètes, d'offrir une formation linguistique et morale mais aussi, tout simplement, une formation à la politesse et aux bonnes manières. *A priori*, le théâtre scolaire ne devait donc laisser aucune place à la grossièreté. Mais dans les faits, les choses furent bien différentes et les pièces de collège n'ont pas toujours été si sages. Ainsi, les deux textes dont il sera ici question se présentent comme des *comediae* à l'antique, divisées en actes et scènes ; composés en vers iambiques ou trochaïques, ils multiplient les récritures de la comédie romaine ; mais leurs intrigues sont directement inspirées de la farce ou de la littérature narrative française, parfois grivoises ou scatologiques³. La grossièreté, rupture inconvenante des usages imposés par le savoir-vivre, peut parfois, alors, toucher à l'obscène.

Cette présence de paroles inconvenantes dans des pièces jouées – la chose ne fait guère de doute – dans un collège parisien⁴, pose bien évidemment la question de la place de ces pratiques ludiques au sein de l'institution scolaire. Rappelons que les règlements des collèges, au même moment, interdisaient fermement tout propos licencieux, même les jours de fête⁵. La question est d'autant plus épineuse que sur la scène, au scandale des mots s'ajoute celui de la chose vue : comme Cicéron déjà puis Érasme l'ont remarqué, la grossièreté, et plus encore, l'obscénité, peuvent s'attacher aux *res* comme aux *verba*. Or, le

¹ *Essais*, I, 26.

² Sur le théâtre néo-latin en France, au début du XVI^e siècle, je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat, *Le théâtre des collèges parisiens au début du XVI^e siècle. Textes et pratiques dramatiques*, Paris, EPHE, décembre 2013 (à paraître chez Droz).

³ Ces deux *comediae* (*Marabeus*, *Lipocordulus*, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 8439) ainsi que la *Comedia Advocatus* (Bibliothèque universitaire de Bâle, Ms. F. VI. 47), qui fut représentée la même année au collège parisien du Mans, sont les premiers textes, en France, à se présenter explicitement comme des imitations de la comédie ancienne. Pour une analyse de ces trois comédies latines, voir mon chapitre « Humanist Neo-Latin Drama in France » dans *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, éd. J. Bloemendal et H. Norland, Brill, Leyde, 2013, p. 365-413. Je prépare actuellement leur édition, avec traduction et commentaire ; ce travail en cours complètera le volume de ma thèse.

⁴ Je défends l'hypothèse, dans la thèse citée, selon laquelle les comédies dont il sera ici question ont été composées et jouées au collège parisien des Bons-Enfants de Saint-Victor, autour de 1533.

⁵ Le collège du Mans où l'on joua la comédie fort leste de l'*Advocatus*, précise par exemple, dans ses statuts de 1526 : « *Nec cantent [...] cantilenas sonantes impudicitiam, lasciviam, aut aliquid in quo alii scholastici possit scandalizari* », cf. M. Félibien et G.-A. Lobineau, *Histoire de la ville de Paris*, t. III, Paris, G. Desprez et J. Desessartz, 1725, p. 585-594.

langage singulier du théâtre a les moyens d'explorer ces deux dimensions⁶. Il y a en particulier, au cœur du théâtre comique des collèges, un jeu fondamental sur le dit et le montré, le tu et le caché, qui propose en somme une exploration des limites. En montant de tels spectacles, les étudiants prétendent approcher le point de rupture qui sépare l'acceptable du scandaleux. Ainsi, à travers eux, l'institution scolaire et sa pédagogie se mettent en scène mais plus encore, elles se mettent en jeu.

SALUER POLIMENT, S'INSULTER COPIEUSEMENT. DU SAVOIR-VIVRE À LA GROSSIÈRETÉ.

Le « savoir-vivre » permet aux individus d'entretenir des relations apaisées grâce au respect d'un code de comportements partagé ; l'instant de la rencontre est l'un de ceux qui, dans la vie sociale, exige le plus d'attention à ce code. Aussi les manuels de savoir-vivre comme les premiers colloques lui consacrent-ils de nombreuses pages. Érasme par exemple, dans ses *salutandi formulae* », recense les divers actes de langage de ce moment clef et propose plusieurs formules de sens équivalents afin d'enrichir le vocabulaire des jeunes gens.

Comis enim et blanda saluatio saepe conciliat amicitiam, inimicitiam diluit ; certe mutuum benevolentiam alit augetque.

En effet, une salutation affable et caressante favorise souvent l'amitié et dissipe l'inimicé ; assurément, elle nourrit et augmente la bienveillance mutuelle⁷.

Les théories interactionnistes, considérant toute relation interpersonnelle comme potentiellement menaçante, n'ont fait que reprendre ces intuitions et formaliser, à la fin du XX^e siècle, l'importance cruciale de ces premiers échanges : le moment de la salutation doit désamorcer les tensions et permettre ainsi la communication⁸. Il n'a pas seulement une fonction phatique : il définit le protocole de l'interaction. Le caractère formulaire de la politesse se comprend ainsi : les lieux communs du langage permettent d'entrer en relation grâce à la définition d'un espace partagé. Par la suite, l'échange lui-même peut développer des stratégies plus complexes selon la situation, l'identité des interlocuteurs, etc.

Bien entendu, le théâtre multiplie les occasions de représenter de telles scènes de rencontre sur les tréteaux de collèges ; ces rencontres nourrissent en effet la dynamique de l'action. La comédie, qui se veut, selon la définition attribuée à Cicéron, « miroir de vie », recourt pour cela au *sermo quotidianus* et propose donc aux élèves qui les jouent des situations semblables à celles des colloques scolaires. Elle donne ainsi l'occasion aux étudiants d'enrichir leur langue latine et les prépare à l'échange quotidien (on sait bien que le latin est la langue obligatoire dans les collèges). Cependant, une telle lecture semble bien réductrice. Si les codes du savoir-vivre sont bien présents sur la scène, ils sont le plus souvent détournés, voire moqués, par le théâtre comique. De fait, des glissements s'opèrent par rapport aux modèles de civilité qui se voient ainsi mis à distance.

⁶ Pour une réflexion stimulante sur l'obscénité dans le théâtre français contemporain, voir le chapitre d'E. Doudet et J. Koopmans, « L'obscénité dans les arts dramatiques d'expression française (1450-1550) », *Obscène Moyen Âge ?*, dir. N. Labère, Paris, Champion, 2015, p. 215-266.

⁷ « *Salutandi formulae. In primo congressu* », *Familiaria colloquia*, Érasme, *Opera omnia*, vol. I, 3, éd. L. E. Halkin, F. Bierlaire et R. Hoven, Amsterdam, North-Holland, 1972, p. 125. Je traduis les textes cités dans le présent article.

⁸ Voir en particulier C. Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t. 2., Paris, Armand Colin, 1992 et les ouvrages classiques d'E. Goffman, dont *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de minuit, 1974 (1967).

Tel est le cas dans la *Comedia Marabei*. Celle-ci présente une intrigue des plus ténues, inspirée par l'actualité⁹ et le monde de la farce française¹⁰ : Marabeus – le « basané » – échappe aux travaux forcés et erre dans les milieux interlopes parisiens. Il est séduit en particulier par une prostituée qui provoque sa perte : le malheureux est finalement arrêté et renvoyé aux travaux de déblaiement des fossés de la ville. C'est un drame sur la marginalité qui met en scène une implacable logique d'exclusion. L'action se réduit à une succession de (mauvaises) rencontres et permet ainsi de multiplier les scènes de salutation, mais aussi de jouer avec le modèle de la civilité puisque ce « théâtre des exclus »¹¹ construit comme l'envers d'une société policée. Certes, on trouve quelques formules convenues et stéréotypées, empruntées au vocabulaire de la comédie ancienne. Ces formules mettent alors en place un système de variations synonymiques et métriques qui rappelle les jeux de substitutions des recueils érasmiens :

ALBIDULUS	ALBIDULUS
<i>Salvus sis, Marabee.</i>	Salut à toi, Marabeus !
MARABEUS	MARABEUS
<i>Et di celestes dent quod voles tibi</i> ¹² .	Que les dieux du ciel te donnent aussi ce que tu voudras.

ALBIDULUS	ALBIDULUS
<i>Salve, Napea.</i>	Salut Napea !
NAPEA	NAPEA
<i>Tibi quoque dent quod expetis Superii. [...]</i> ¹³	De même, que ceux d'en haut t'accordent ce que tu désires !

Dans ces deux scènes, les premières formules ouvrent directement sur le dialogue ; ailleurs, la situation appelle une stratégie plus élaborée qui apparente l'échange à une véritable négociation (je reprends là le vocabulaire de la pragmatique interactionniste) :

ALBIDULUS	ALBIDULUS
[...] <i>Salve, corculum meum.</i>	[...] Salut, mon petit cœur.
SOPHOCLIDISCA	SOPHOCLIDISCA
<i>Et tu salve, mihi pergratum suavius. Quid est rei novae quod mihi affert Africa ?</i>	Salut à toi, mon très doux baiser. Quoi de neuf sous le soleil ¹⁵ ?
ALBIDULUS	ALBIDULUS
<i>Nihil equidem nisi quod cupio tecum loqui Auxilio ut esse possim tibi gratissimo Istis in adversis rebus, puto, tuis</i> ¹⁴ .	Rien, je souhaite seulement parler avec toi et ainsi t'offrir un secours qui te sera très précieux, je crois, au milieu de tes malheurs.

⁹ En 1532, une ordonnance contraint les vagabonds et mendiants à prendre part aux travaux d'entretien des voiries, égouts et fossés de Paris. Cf. A. Jouanna, P. Hamon, D. Biloghi, G. Le Thiec, *La France de la Renaissance. Histoire et dictionnaire*, Paris, R. Laffont, 2001, article « Pauvreté », p. 997-999.

¹⁰ Voir la *Farce nouvelle des maraux enchainés* dans le recueil de Florence édité par J. Koopmans, *Recueil de Florence. 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, Orléans, Paradigme, 2011.

¹¹ Je reprends l'expression de Jelle Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen-Âge. Hérétiques, sorcières et marginaux*, Paris, Éditions Imago, 1997.

¹² III, 3

¹³ III, 4

¹⁴ II, 3

¹⁵ Litt. « Que m'apporte-t-elle de neuf, l'Afrique ? », cf. *Adages*, III, VII, 10, *Semper Africa novi aliquid apportat : Quadrabit in homines lubrica fide semperque novandarum rerum avidos.*

Ici, l'adresse hypocoristique, puis l'expression de l'empathie, relèvent d'une stratégie de séduction à laquelle Sophoclidisca¹⁶, une prostituée, répond favorablement. Quant à l'adage érasmien cité, il propose, au sens propre, un lieu commun où peuvent se retrouver les deux personnages. Mais ces échanges réussis ne constituent pas les cas les plus intéressants dans la dynamique même du spectacle. Plus fécondes sur le plan dramatique et comique sont, me semble-t-il, les approches mal négociées qui engendrent non point le dialogue, mais la dispute, le conflit. Les règles du savoir-vivre sont alors mises en échec :

CACULA

*At at prospicio quendam ultra citroque commeantem ibi
Qui me hoc scrupo levabit forsitan. Licet hunc invisere.
Salvus sis, Sophroni optime.*

GOTIANUS

*Quem Sophronium optimum vocas,
Verbero, cum crapulae sim deditus ego maxime ? [...]*¹⁷

LE VALET

Mais en voilà un qui ne cesse d'aller et venir ; peut-être me libèrera-il de ce souci. Allons le voir. Salut à toi, excellent Sophronius.

GOTIANUS

Qui appelles-tu « excellent Sophronius », vaurien ? Je suis surtout un ivrogne !

L'échec du premier contact débouche aussitôt sur une agression, qui se traduit par l'insulte et la violence verbale. Est grossier celui qui, précisément, contrevient aux règles élémentaires du savoir-vivre, néglige les codes qui permettent l'échange. Le Valet commet une erreur de ce point de vue : le vocatif – Érasme insiste pourtant sur son importance – ne convient manifestement pas à l'interlocuteur. Dès lors, cette entame mal négociée et inconvenante, au sens étymologique, engendre la réaction de Gotianus qui, lui, substitue à l'adresse polie une insulte (*verbero*). On peut se demander évidemment si l'erreur du Valet n'est pas volontaire : la salutation ironique (Sophronius, c'est l'homme mesuré, chaste et sobre qui, dans un colloque d'Érasme, tente de mettre la prostituée Lucrèce sur le droit chemin) serait une provocation voilée, qui mine dès l'abord la pragmatique de l'échange poli. De fait, ce milieu des bas-fonds, que fréquentaient assidument les étudiants des collèges, offrait l'envers de la société harmonieuse rêvée par les chantres de la civilité.

Dès lors, la rencontre est avant tout, dans le *Marabeus*, espace de conflit où le savoir-vivre le cède volontiers à la grossièreté. Le cas d'école est ici une scène haute en couleur, qui rappelle les disputes de mégères dans le théâtre parisien contemporain, tout en reprenant le vocabulaire de la comédie plautinienne¹⁸. Il s'agit de la dispute de deux prostituées qui se détestent. D'emblée, la communication est impossible, et tout commence par l'insulte :

NAPEA

*Quid istud est malum quod omen asportas,
Impura, turpis, pariter lubrica, obscena ? [...]*

SOPHOCLIDISCA

Dii te perdant, quid est quod me notes verbis ?

NAPEA

NAPEA

Quel mauvais présage apportes-tu, saleté, raclure, fille lubrique et obscène ? [...]

SOPHOCLIDISCA

Va au Diable, pourquoi ces injures ?

NAPEA

¹⁶ Elle porte le nom d'une *ancilla* du *Perse* de Plaute.

¹⁷ V, 1

¹⁸ Je ne développe pas dans cet article l'étude des jeux sur les intertextes plautiniens, qui sont très nombreux dans les deux comédies ; voir sur ce point mon article « Plaute, Térence et la comédie néo-latine des collèges parisiens. Le *Lipocordulus* (1533) », *Dalla commedia classica alla commedia e letteratura umanistica. Forme del « comico » nell'Umanesimo*, éd. C. Marsico et M. Regoliosi, Florence, Edizioni Polistampa, à paraître. Je donne cependant en note les principaux emprunts textuels du passage cité.

*Vel tibi loquendi quis fecit potestatem ?
Ne malo cum magno mi obviam facta es*¹⁹.

SOPHOCLIDISCA

Quid ?

NAPEA

*Quid ? Rogitas ? Quid ? Nomen elevas nostrum
Et funditus quidem prope dixerim perdis
Ut contra paulo facilis tuum laudes.*

SOPHOCLIDISCA

Perpol nec facio id [...].

NAPEA

*Abscede hac, foeda, aut pugno tibi malam*²⁰ *cedam.*

SOPHOCLIDISCA

*Imo hercle vero, foeda, si sapias recte,
Ne me attinges.*

NAPEA

Hem, tu me foetidam appellas ?

SOPHOCLIDISCA

Magno pol id fiet malo tuo tandem.

NAPEA

Quid cornicaris ? Hanc palmam tibi impingam.

SOPHOCLIDISCA

Expectes deintegro te referiam pugno.

NAPEA

*Euax ! quid ais, obscena, referies pugno,
Rapula.*

SOPHOCLIDISCA

*Per dium, describam unguibus vultum
Tibi, misera. Quid me cedis ?*

NAPEA

*Loqueris, impura,
Deum immortalem queris ? Destruam vultum*²¹.

Qui t'a permis de parler ?

Ah ça, voilà bien ma chance, tomber sur toi !

SOPHOCLIDISCA

Qu'est-ce qu'il y a ?

NAPEA

Qu'est-ce qu'il y a ? Tu le demandes ? Qu'est-ce qu'il y a ? Tu
ruines, je dirais presque tu détruis ma réputation, tout ça pour en
tirer plus de gloire.

SOPHOCLIDISCA

Par Pollux, pas du tout [...].

NAPEA

Va-t'en d'ici, saleté, ou je t'envoie mon poing dans les gencives.

SOPHOCLIDISCA

Par Hercule, si tu es sage, saleté, ne me touche pas.

NAPEA

Holà, tu me traites de saleté ?

SOPHOCLIDISCA

Par Pollux, tu vas prendre cher.

NAPEA

Qu'est-ce que t'as à jacasser ? Je vais t'envoyer une droite...

SOPHOCLIDISCA

Fais gaffe, je rendrai le coup.

NAPEA

Voilà ! Qu'en dis-tu, vieille fille obscène, tu vas rendre le coup ?

SOPHOCLIDISCA

Pardi, je vais te déchirer le visage avec mes ongles, traînée.
Pourquoi me frappes-tu ?

NAPEA

Tu parles, infâme, tu réclames le Dieu éternel ? Mais je vais te
détruire le visage.

Dans la théorie interactionniste, le langage verbal, soutenu par les règles du savoir-vivre, permet l'échange en préservant les deux *faces* qui constituent l'individu social : la face dite positive, celle que chacun construit pour le regard des autres, et la face dite négative, celle que chacun considère comme son espace intime. Dans cet extrait, le conflit naît précisément de propos antérieurs qui semblent avoir porté atteinte à la face sociale qu'est la réputation (le *nomen*) de Napea. Or, de façon significative, l'agression, d'abord verbale, se porte très vite au visage, c'est-à-dire à ce qui s'offre à l'autre, cette « interface » que l'on

¹⁹ *Ne tu hercle cum magno malo <tu> mi obviam accessisti*, Plaute, *Asinaria*, 412.

²⁰ *Pugno malam si tibi percussero*, *Ibid.*, 371.

²¹ II, 5

embrasse ailleurs, que l'on tente de détruire ici : le *ultus*²². L'agression a pour but de faire perdre la face à l'adversaire, au sens propre comme au sens figuré. Ici, le débordement verbal des premières répliques, la *uarietas* synonymique du premier vers, se traduit visuellement sur la scène par un jeu des corps. C'est ce jeu qui, avec le langage verbal, constitue l'identité du personnage en scène et c'est la volonté de détruire ou d'exclure l'autre qui offre le véritable moteur de l'action et alimente le spectacle.

Cette dispute est donc emblématique de toute la dynamique de la pièce, qui se plaît à nier la possibilité même d'une vie sociale apaisée et, donc, d'un échange respectueux du savoir-vivre. Mais ce face-à-face m'intéresse pour une autre raison encore : dans le long chapelet d'insultes que déploie Napea, apparaît le mot « obscène », *obscena*. Ce mot est plusieurs fois utilisé dans le *Marabeus* pour caractériser une personne impliquée dans la pratique de la prostitution (prostituées, maquerelles et maquereaux) et renvoie toujours au champ lexical de l'immonde, de la saleté, du repoussant, bref, de ce qui ne saurait être vu ni même dit, mais que pourtant les deux *comediae* exhibent volontiers²³. On est là encore bien loin des manuels de savoir-vivre. Plus que la grossièreté, l'obscène crée le scandale. Mais notre auteur a peut-être en tête, aussi, l'étymologie qui remonte à Varron : l'obscène (*obscena*) est d'abord, non ce qui doit échapper au regard (et donc à la scène), mais ce qui ne saurait trouver sa place que sur scène²⁴. De notre point de vue, ce paradoxe, fondé sur une réflexion étymologique, trouve à s'illustrer dans la dialectique du caché-montré qui caractérise, au niveau infrastructural, l'action comique de ces pseudo-comédies.

DU GROSSIER À L'OBSCÈNE, OU LE LANGAGE INCONVENANT DE LA COMÉDIE

Dans le *Lipocordulus*, recopié d'une même main à la suite du *Marabeus* et sans doute composé dans le même milieu, sinon par le même auteur, en 1533, la prostitution n'est plus au cœur de l'intrigue – le premier rôle féminin est une ancienne maquerelle qui, précisément, a renoncé à son métier. Toutefois, la subversion des valeurs et du « savoir-vivre » n'y est pas moins présente. Plus encore que le *Marabeus*, le *Lipocordulus* joue en effet sur les ressources du théâtre pour explorer les limites du dicible et du visible, mettant en place une habile dialectique.

On retrouve évidemment des scènes de rencontre et le joyeux détournement des codes de la politesse. Mais, l'équivoque verbale nous interroge sur le langage scénique qui l'accompagne. Ainsi, dans la troisième scène de la comédie, Eubulus croise la marchande de lait :

EUBULUS

*Neque vero hercle omni def<ec>ta²⁵ es pulchritudine.
Quinetiam amoris ardeo praebere tibi osculum. osculatur
Pape, unctioes terne refoles sudatoriae,
Gorgonium et hircum mihi sapiis.*

EUBULUS

Assurément, par Hercule, tu n'as rien perdu de ta beauté : je brûle de te donner un amoureux baiser. (*Il l'embrasse.*) Diantre ! Tu sens l'onguent de l'étuve ! Tu as même, il me semble, l'odeur de Gorgonius le bouc²⁶ !

²² Sur le vocabulaire du visage dans la Rome antique, cf. F. Dupont, *L'orateur sans visage. Essai sur l'orateur romain et son masque*, Paris, PUF, 2000, et M. Bettini, « Guarda se in facia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nelle cultura latina », *Parolechiave*, 10/11, 1996, p. 175-195.

²³ Cf. *Dictionarium latinogallicum* de Robert Estienne (1544) : « *obscenus* [...] : chose vilaine, orde et sale, pleine de paillardise, impudique ». Robert Estienne distingue ce mot du mot « *obscenus* [...] : qui porte ou signifie quelque malencontre advenir ». L'auteur du *Marabeus* joue sans doute aussi sur ce sens-là dans la première réplique de Napea (« Quel mauvais présage (*malum omen*) apportes-tu, [...] fille lubrique et obscène ? »).

²⁴ Cf. *Dictionarium, seu latinae linguae thesaurus* de Robert Estienne (1531) : « *Varron lib. 6 de lingua latina docet obscenum a scena deduci, quasi ad scenam : quod scenis id daretur quod obscenum foret* » Cf. *De lingua* : « *Obscaenum dictum ab scaena [...]. Quare turpe ideo obscaenum, quid nisi in scaena palam dici non debet* ».

²⁵ Ms. : *defoeta*

²⁶ Horace, *Satires*, I, 2, 27 : *Pastillos Ruffilus olet, Gorgonius hircum* (cf. Érasme, *Adages*, II, IX, 48).

GALATHEA

*Nec mirum est hercules,
Cum Gallico reddita fuerim nuper morbo incudi.
Habeo tamen, dis gratias, extra lutum pedes.*

GALATHEA

Pas étonnant, par Hercule, je viens de subir un nouvel accès du mal français ! Mais je suis, dieux merci, tirée d'affaire²⁷ !

Le doute est jeté d'emblée sur la nature de la transaction dont il va être question : la marchande, semble-t-il, est une ancienne prostituée qui souffre de la maladie obscène par excellence, la syphilis. Dès lors, les corps parlent : Eubulus embrasse Galathea, puis il est repoussé par son odeur infâme. Ici, les lois du savoir-vivre n'ont pas leur place et ce sont les sens et les appétits, de tous ordres, qui s'imposent. Un tel échange ne peut s'imaginer sans un jeu de scène qui vient prolonger ou lever l'équivoque sexuelle. Si le processus de civilisation décrit par Norbert Elias est domestication du geste, maîtrise des instincts, ici, il est pris à revers.

Cette dialectique du montrer/cacher et de l'équivoque ne se manifeste pas seulement dans ces scènes de rencontre. Elle caractérise en fait toutes les scènes qui jouent avec les limites de la décence, et où interviennent soit la sexualité, comme dans l'exemple précédent, soit la scatologie. Stephanium a acheté du vin pour sa maîtresse mais sur le chemin du retour, Basilimorus, qui réclame une gorgée, boit le tonneau tout entier. Celui-ci a une idée ; il lui tend le récipient :

BASILIMORUS

[...] *Tene meiendi cupido incessit ?*

STEPHANIUM

Maxime.

BASILIMORUS

Fac alveum nature subleves.

STEPHANIUM

Quid si tamen nec possum absolvere ? meiendum

BASILIMORUS

Iam de meo adam aliquid. Nec me spectantium movebit hec praesentia.

STEPHANIUM

Nil superest amplius quod emittam.

BASILIMORUS

Fac igitur sis, addam ex me nonnihil.

STEPHANIUM

Obe, iam satis est. Obe, Basilimore !

BASILIMORUS

Nil reliquum'st amplius mihi.

Quo perferendum isthoc censes ?

STEPHANIUM

Placet ad ænopoliam deferrier.

BASILIMORUS

[...] As-tu une grosse envie d'uriner ?

STEPHANIUM

Une très grosse.

BASILIMORUS

Soulage donc ta vessie.

STEPHANIUM

Mais si je ne peux pas la remplir ? (*elle urine*)

BASILIMORUS

Alors j'y mettrai du mien. Et la présence de ces spectateurs ne me gênera pas.

STEPHANIUM

C'est tout pour moi.

BASILIMORUS

Laisse-moi donc donner un peu du mien, s'il te plaît.

STEPHANIUM

Hé, ça suffit maintenant. Hé, Basilimorus !

BASILIMORUS

C'est tout pour moi. Où veux-tu porter ça ?

STEPHANIUM

Au tavernier.

Ils vont reprocher à celui-ci de leur avoir vendu du vinaigre et le pauvre homme acceptera de leur donner un nouveau tonneau.

²⁷ Érasme, *Adages* I, II, 81 : *Extra ludum pedes habes : hoc est emersisti e periculo.*

Ce motif est bien connu dans la farce française²⁸. Mais ici, le propos rappelle aussi la réflexion d'Érasme sur l'obscène²⁹. Dans cette scène, totalement gratuite dans l'économie de l'action, notre auteur semble en effet illustrer très précisément les mots du Rotterdamois qui, dans la nouvelle édition du *De copia* publiée en 1534, évoque cette double dimension de l'obscénité qui s'attache tantôt aux mots, tantôt aux actes. Il prend l'exemple suivant :

« *Meiere* » non est verbum obscoenum, tametsi « *reddere lotium* » verecundius est, palam tamen *meiere* inuerecundum est.

« Uriner » n'est pas un mot obscène, même si « rendre de l'eau » est plus décent. En revanche, uriner en public est indécent³⁰.

Et c'est précisément cela que l'auteur met en scène. Il ne se contente pas d'ailleurs de le mettre en scène : il en souligne l'audace en faisant allusion à la présence des spectateurs (*Nec me spectantium movebit hec praesentia*) – ce commentaire méta-théâtral est tout à fait unique dans nos deux comédies néolatines. *In fine*, il s'agit de créer une connivence avec le public qui sait quelles limites – celles du *decet*, si cher à Érasme – les étudiants en scène sont en train d'explorer.

Notre auteur a-t-il eu vent de la réflexion érasmiennne sur le mot *meiere* – celui-là même qu'il utilise ici – avant qu'elle ne soit publiée dans le *De copia* ? L'humaniste parisien avait probablement lu, en tout cas, l'*Institution du mariage chrétien* (1526), qui proposait la matrice de tels développements. Au reste, l'autre passage « obscène » de notre comédie rappelle un autre exemple de la réflexion érasmiennne en la matière. Rappelons d'abord les mots du Rotterdamois, pour lequel, dans la *Christiani matrimonii institutio*, « celui qui prononce le mot "adultère" n'est en rien obscène ; en revanche, si l'on évoque avec complaisance les moyens dont se sert l'épouse pour tromper son mari et recevoir l'adultère, alors on tient des propos honteux. Si la situation exige que l'on évoque des actes honteux, qu'on le fasse en manifestant son dégoût [...] »³¹. C'est ce que ne fait pas, précisément, l'auteur du *Lipocordulus*. Ainsi, l'épouse adultère, Phoenicium, a donné pour mission à sa servante, Stephanium, de monter la garde devant sa porte, tandis qu'elle accueille Eubulus. Stephanium reste seule en scène et s'inquiète du bruit qu'elle entend, tandis que le mari, Lipocordulus, charpentier de son état, travaille sur le toit d'une maison voisine :

STEPHANIUM

[...] *Audi quantum isthoc cubille strepat !*

Deum Immortalem, quid audio domi ? St st hera, vide ne interueniat [quispiam].

Herus adest operi addictus aedium. Observabo ne veniat, dum feceris.

STEPHANIUM

Entends comme ce lit grince ! Dieu immortel, qu'est-ce que j'entends dans la maison ! Chut... maîtresse, prends garde que personne ne survienne. Le maître est là, tout absorbé par son travail sur le toit. Je veillerai à ce qu'il ne

²⁸ Cf. par ex. la farce XLV du recueil de Florence, *Goguelu. Farce de l'aveugle et son valet* (v. 52-55) (éd. citée de J. Koopmans, p. 631) : *La chambrière* : Ou[ÿ], dea, j'ay du vin tout fres, / Bon et fort et sentant comme espices. / Tenez, tâtez ! (*Fait semblant de pisser dedans*). *L'aveugle* : Quoy ! Tu le pisses ? / Qu'esse qui si tresfort degoute ?

²⁹ Voir notamment les textes introduits et traduits par J.-C. Margolin dans *Érasme, Éloge de la Folie et autres écrits*, Paris, Gallimard, 2010, p. 235-239 et 372-373 et les contributions de H. Roberts (« Erasmus ») et J. Brooks (« Singing the courtly body : the *Chanson lascive* and the performance of obscenity »), dans le volume *Obscénités renaissantes*, éd. H. Roberts, G. Peureux et L. Wajeman, Genève, Droz, 2011, p. 100-105 et 193-206.

³⁰ *De copia verborum ac rerum*, livre I, Érasme, *Opera omnia*, vol. I, 6, éd. B. I. Knott, Amsterdam, North-Holland, 1988, p. 48.

³¹ « *Veluti qui nominat adulterium, non est obscoenus ; caeterum qui cum voluptate depingit quibus artibus uxor deluso marito receperit adulterum, turpiloquus est. Si res poscet ut turpia facta narrentur, cum detestatione narrentur* », *Christiani matrimonii institutio*, Érasme, *Opera omnia*, vol. V, 6, éd. A. G. Weiler, Amsterdam, Elsevier, 2008, p. 240.

LIPOCORDULUS

« Bastienne Bastienne... »

STEPHANIAM

*Secum herus gaudet plus impendio. Parat discessum, reor, ex aedibus.
Verum mecastor proptere propterea delphice alio.*

EUBULUS

*Perii ! Expectet paululum
Quaeso dum clamidem mihi cepero. Somnum finge interim, Phœnicium*³².

vienne pas le temps, pour toi, de faire ton œuvre.
(*Lipocordulus chante "Bastienne, Bastienne"*.)

STEPHANIAM

Voici mon maître, il a bien tort de tant se réjouir. Il se prépare, je crois, à quitter la maison. Par Castor, Conseiller delphique, dépêche-toi de fuir, vite !

EUBULUS

Je suis perdu. Qu'il attende un peu, de grâce, le temps que je revête mon manteau. Dans l'intervalle, feins le sommeil, Phœnicium.

On a là une situation classique de la farce (chacun sait que la matrone des comédies anciennes, elle, n'est jamais adultère) : le couple illégitime manque d'être surpris par le retour inopiné du mari. Mais la rencontre est évitée. À vrai dire, une fois encore, la scène est totalement gratuite ; l'adultère ne sera jamais découvert et n'est pas un ressort de l'intrigue. Il ne fait l'objet, du reste, d'aucune condamnation morale et suscite même un commentaire amusé ; il est donc obscène au sens érasmien. Si une certaine forme de bienséance oblige à quitter la scène pour accomplir l'« acte honteux », qui n'est en fait jamais représenté ni même nommé dans la pièce, il semble que le bruit soit bien présent à l'oreille des spectateurs. Stephanium s'en amuse plus qu'elle ne s'en inquiète. On retrouve là notre dialectique du montré/caché qui fait, je crois, tout le sel d'une telle situation.

Enfin, l'adultère est rendu explicite par un canal inattendu : la chanson gaillarde qu'entonne au même moment le cocu lui-même, Lipocordulus. Rappelons qu'Érasme condamnait avec la plus grande force l'obscénité de ce genre populaire et profane³³. Les éditions contemporaines de la chanson *Bastienne Bastienne*, révèlent de fait des paroles peu équivoques :

Bastienne, Bastienne, vous avés changé d'amis
Vous avez laissé Guillaume pour prendre petit Denis,
Il ne vous fringera pas, sur mon ame, Bastienne.
Bastienne, Bastienne, quant le rose florirunt
Garde bien sur vous mammelles s'il y a point de boutons,
Et garde bien vostre con qu'on ni entre, Bastienne³⁴.

On a là un procédé fréquent de la farce qui intègre volontiers des chansons mais ce qui est singulier ici, outre donc la superposition proprement théâtrale de deux modalités d'énonciation bien distinctes (le dit et le chanté), c'est la rencontre de deux codes linguistiques différents (français-latin). Ce cas de bilinguisme permet à la langue vernaculaire – la langue de la farce, en principe – de venir paraphraser la langue savante et l'action scénique ; la chanson, de façon inattendue et impertinente, propose alors une parole de vérité, un contrechant c'est-à-dire, au sens étymologique, une parodie : sur un autre mode, le texte abandonne l'implicite et dit crûment, presque malgré lui (c'est le cocu qui chante), ce que le spectacle latin se contente de suggérer. Ainsi la parole et l'acte

³² IV, 3

³³ Cf. J.-C. Margolin, *Érasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965, spéc. p. 16-23, et l'article cité de J. Brooks, « Singing the courtly body... ».

³⁴ *Di Constantio Festa il primo libro de madrigali a tre voci : Con la giunta de quaranta madrigali di Iban Gero, novamente ristampato, & da molti errori emendato ; aggiuntovi similmente trenta canzoni francese di Janequin*, Venetiis, Antonium Gardane, 1541 ; cf. *French Chansons for three Voices (ca. 1550)*, Part I, éd. C. S. Adams, Madison, A-R Editions, 1982, p. xxii-xxiii et xxviii, n° 19.

obscènes sont en apparence cantonnés dans le hors-texte, maintenus dans la coulisse ; mais d'autres modes d'expression leur permettent de surgir comme par effraction sur la scène du collègue. On peut certes imaginer que Lipocordulus se contentait de fredonner l'air de la chanson³⁵ ; mais son public la connaissait sans doute et comprenait de quoi il était question³⁶. Ce serait alors une ultime manière, particulièrement habile, d'explorer les limites et de jouer avec elles.

Rappelons pour finir que l'obscène est une relation ; il implique l'auditeur dans un processus d'interprétation. À ce titre, il n'est rien de plus subversif, ni rien de plus stimulant pour l'esprit des jeunes gens : il joue en particulier sur les différents langages convoqués par le théâtre. Cette polyphonie est à la fois habile (elle suggère plus qu'elle ne dit) et pernicieuse (car elle nécessite la complicité des spectateurs et convoque leur intelligence). C'est là sans doute le plaisir singulier d'une telle exploration, pour les étudiants du collègue.

J'ai souhaité mettre en avant, dans le titre de cet article, l'isotopie de l'impertinence, ou mieux encore, de l'inconvenance. La grossièreté n'est ni convenable ni pertinente dans l'échange policé : elle met en scène et en question le « savoir-vivre » que d'autres, au même moment, tentent d'inculquer aux jeunes gens. Il a été question aussi, dans ces pages, de l'impertinence plus radicale de l'obscénité sur la scène d'un collègue, qui montre et cache, qui explore la diversité des langages dramatiques pour dire ce qu'on ne saurait dire. Certes, les textes cités demeurent bon enfant. N'oublions pas, toutefois, d'où l'on part (deux grands modèles – le théâtre des anciens, les colloques scolaires – sont ici dévoyés par l'univers farcesque) et où nous sommes (non seulement sur une scène, mais sur une scène de collègue). Enfin, de tels spectacles exigent une certaine capacité de lecture, celle-là même qui est utile dans les classes et devrait donc se porter sur d'autres objets. Si, à travers le théâtre sérieux, Montaigne a finalement acquis le sens de la *convenientia*, c'est ici l'inconvenance qui trouve à s'illustrer. Mais ce théâtre inconvenant a-t-il moins de vertu ? En fait, le théâtre comique des collèges est un exercice scolaire essentiellement paradoxal, toléré non pas tant comme libération carnavalesque et renversement des valeurs, lors de quelque réjouissance, que comme mise à distance souriante de ce qui fait la vie des étudiants (vie quotidienne mais aussi *lectio* des comédies romaines, des manuels de civilité, des réflexions érasmiennes, etc.). Le théâtre comique néo-latin offre ainsi l'occasion à la communauté des clercs de mettre de l'épreuve, sur un mode ludique c'est-à-dire non-sérieux, ses *habitus* et ses savoirs ; plus qu'un « miroir de vie », il est finalement un moyen de « (ré)inventer le quotidien », une manière d'« anti-discipline »³⁷ qui permet tout à la fois d'acquiescer et de résister, le temps d'un spectacle, au lent processus de civilisation des mœurs.

³⁵ De fait, le manuscrit accole simplement au nom du personnage les mots « Bastienne Bastienne ».

³⁶ Au reste, pour Érasme, l'obscénité se logeait aussi bien dans les paroles que dans la musique : *Itidem in huiusmodi cantilenis, etiamsi verba sileantur, tamen ex ipsa musices ratione deprehendas argumenti spurcitiem, Christiani matrimonii...*, p. 240.

³⁷ M. de Certeau, *L'invention du quotidien. I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- Comedia Marabei*, Bibliothèque nationale de France, manuscrit latin 8439.
- Comedia Lipocorduli*, Bibliothèque nationale de France, manuscrit latin 8439.
- ÉRASME, *Familiaria colloquia* [in] *Opera omnia*, vol. I, 3, éd. L. E. Halkin, F. Bierlaire et R. Hoven, Amsterdam, North-Holland, 1972
- ID. *De copia verborum ac rerum* [in] *Opera omnia*, vol. I, 6, éd. B. I. Knott, Amsterdam, North-Holland, 1988.
- ID., *Christiani matrimonii institutio* [in] *Opera omnia*, vol. V, 6, éd. A. G. Weiler, Amsterdam, Elsevier, 2008.
- ID., *Éloge de la Folie et autres écrits*, éd. J.-C. Margolin, Paris, Gallimard, 2010.
- Recueil de Florence. 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, éd. J. Koopmans, Orléans, Paradigme, 2011.

SOURCES SECONDAIRES

- DOUDET, E., et J. KOOPMANS, « L'obscénité dans les arts dramatiques d'expression française (1450-1550) », *Obscène Moyen Âge ?*, dir. N. Labère, Paris, Champion, 2015, p. 215-266.
- FERRAND, M., *Le théâtre des collèges parisiens au début du XVI^e siècle. Textes et pratiques dramatiques*, thèse de doctorat, Paris, EPHE, décembre 2013 (Genève, Droz, à paraître)
- ID., « Humanist Neo-Latin Drama in France », *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, éd. J. Bloemendal et H. Norland, Brill, Leyde, 2013, p. 365-413
- ID., « Plaute, Térence et la comédie néo-latine des collèges parisiens. Le *Lipocordulus* (1533) », *Dalla commedia classica alla commedia e letteratura umanistica. Forme del « comico » nell'Umanesimo*, éd. C. Marsico et M. Regoliosi, Florence, Edizioni Polistampa, à paraître.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *Les interactions verbales*, t. 2, Paris, Armand Colin, 1992.
- ROBERTS, H., G. PEUREUX ET L. WAJEMAN (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011.