

Le monde des farceurs : un univers transmédiatique de l'époque baroque

François Rémond

À la suite du développement des représentations régulières à Paris, qu'elles soient le fait des troupes se produisant dans les théâtres établis, ou des formations de charlatans implantés aux alentours du Pont-Neuf, le monde des spectacles du début du XVII^e siècle voit l'émergence d'un groupement de comédiens spécialisés au sein des compagnies. Ces comédiens, « les farceurs » étaient chargés de fournir non seulement la farce, petite pièce burlesque qui terminait chaque représentation, mais également des sketches, monologues ou chansons qui constituaient les indispensables introduction, interludes ou conclusion de la séance théâtrale.

Dans ce contexte, ces comédiens se créaient un personnage burlesque individualisé : vieillard lubrique, valet balourd, savant pontifiant... La permanence de cette figure d'un spectacle à l'autre, avec ses traits physiques et caractériels immuables, créant au fil des représentations successives une forme de narration sérielle. Le public prenait plaisir à retrouver un personnage aux caractéristiques bien définies au sein de différentes aventures, renouvelées à chaque représentation, où ses particularités de comportement étaient à l'origine de multiples situations comiques. Tous ces « épisodes » disjoints contribuent à créer une mythologie burlesque autour de ce personnage, dont l'identité tend à se confondre avec son interprète : on ne parle plus de prestations scéniques d'Antoine Girard, Hugues Quéro ou Julien Bedeau, mais on évoque les facéties de Tabarin, Gaultier-Garguille et Jodelet.

Omniprésents au sein de la représentation, les farceurs de la troupe construisent une relation toute particulière avec les spectateurs. Lors des intermèdes, le comique, toujours sous les traits de son personnage, quitte volontiers l'univers de la fiction pour adresser au public un trait d'esprit à l'improviste, créant un effet de connivence, et par-là même un attachement émotionnel. Petit à petit, la présence d'un groupe de personnages burlesques récurrents constitua une sorte de politique de fidélisation du spectateur, l'attachant à une troupe où il pouvait retrouver ses bouffons favoris. C'est donc tout à la fois son

attractivité, érigée en produit d'appel par les troupes théâtrales, et cette caractéristique de fluidité, qui font du « farceur » un support tout désigné pour l'élaboration de produits dérivés, destinés à capitaliser sur le succès d'une vedette comique.

Cet ensemble de productions inspirées par la figure théâtrale créée par le farceur constitue pour ainsi dire une forme ancienne de ce que la théorie de la communication actuelle désigne sous le nom de « dispositif transmédia » soit, pour citer Henry Jenkins : « un processus dans lequel les éléments d'une fiction sont répartis sur divers supports médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement coordonnée et unifiée » (Jenkins, en ligne. Nous traduisons). Dans le cas présent, nous avons bel et bien un ensemble de produits médiatiques de nature variée (représentations visuelles, narrations, œuvres poétiques et musicales...), qui font perdurer le geste fictionnel du farceur au-delà de la performance scénique, permettant au spectateur de prolonger l'expérience farcesque et de remporter chez lui (pour reprendre une image fréquemment développée dans la littérature facétieuse) un fragment concret du plaisir de la représentation. Nous présenterons ici quelques caractéristiques de cette création dérivée durant l'âge d'or de la farce parisienne (des années 1610 à 1650), en soulignant les enjeux économiques et sociaux de cette production.

Les produits dérivés de la farce

Représentations graphiques

En premier lieu, c'est l'image même de l'interprète fixée par l'impression qui fait l'objet d'une consommation. Dès la fin du XVI^e siècle, les figures des farceurs et des scènes qu'ils jouent forment un sujet privilégié des graveurs populaires (Adhemar 59–61). Extrapolant autour de l'imaginaire qui s'élabore autour de ces personnages, les « sujets facétieux » deviennent (avec les sujets religieux) la thématique majoritaire des estampes imprimées, diffusant l'image des farceurs au-delà même du public habituel des théâtres.

Les estampes relatives aux farceurs se déclinent sous deux formes : on trouve en premier lieu les figurations collectives des acteurs, saisis dans l'interprétation d'une saynète. Si elles cherchent parfois à fixer sur papier un « instantané » des interactions improvisées entre les

différents farceurs pris sur le vif¹, elles sont le plus souvent une recomposition imaginaire par le dessinateur, où il s'agit de présenter « à l'œuvre » les fonctions dramatiques associées à chacun des comédiens² ou d'illustrer une anecdote comique en donnant à ses protagonistes les traits de personnages aimés du public³. Une autre forme est celle des portraits individuels, iconisant l'acteur dans l'aspect et la gestuelle qui caractérisaient sa routine comique⁴. Il est d'ailleurs significatif de noter avec Wilma Deierkauf (205) que l'on possède davantage de portraits gravés de farceurs que de comédiens « sérieux » du XVII^e siècle.

Contrairement aux gravures facétieuses de la fin du XVI^e siècle, productions populaires sur bois issues des ateliers de la rue Montorgueil, les représentations de farceurs peuvent désormais être l'œuvre de peintres et graveurs réputés, au nombre desquels on peut citer Abraham Bosse, Charles Le Brun ou Grégoire Huret. Vendue par colportage ou chez les marchands de nouveautés, l'estampe est toutefois accessible à toutes les bourses. On voit ainsi les figures des farceurs orner les almanachs du petit peuple urbain (*Songe* 202) ou enrichir les collections des amateurs cultivés (Marolles I, 154). À ce titre, l'estampe constitue un important médiateur culturel entre les couches hautes et basses de la population, et un élément résistant de cette « culture commune » auquel s'attache l'univers de la farce (Grivel 199 ; Duccini 66 ; Muchembled 88).

Textes scéniques

Le contenu des saynètes jouées par les farceurs a rarement été livré à l'impression. Comme celles-ci reposaient principalement sur l'improvisation, la publication des canevas servant de base aux comédiens, partition collective destinée à laisser la place à chaque interprète pour créer « son solo », n'aurait eu que peu d'intérêt pour le lecteur. Ces « documents de travail » ne sauraient retranscrire ce qui fait

¹ Abraham Bosse, *Le monde nest que tromperie* [Théâtre de Tabarin], [ca. 1622], Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Reserve QB-201 (21)-Fol. p. 51.

² Abraham Bosse, *La Troupe Royale*, 1635, Stockholm, Nationalmuseum NMG 2250/1904.

³ René Guérineau, *Le Procez comique*, c. 1637, Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes, Tb I (+) Fol. (B 350).

⁴ Voir par exemple la série de portraits gravés par Huret représentant les comiques de l'Hôtel de Bourgogne en 1633–1634 : Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume, Turlupin, Jodelet, Matamore, Guillot-Gorju.

tout le sel de la scène, les prestations individuelles spontanées des farceurs.

En revanche, un comique pouvait tout à fait créer une compilation de ses « morceaux de bravoure » individuels choisis et retranscrits, voire « revus et corrigés » pour la publication. Le spectateur pouvait ainsi acquérir un souvenir de la représentation, destiné à fixer sous une forme matérielle un instant du spectacle vécu. Un exemple célèbre est la série de recueils de « Prologues » débités par Jean Gracieux sous les traits du « docteur Bruscombille » pour introduire les représentations, qui firent l'objet d'une quarantaine de publications entre 1610 et 1640, suscitant à leur suite imitations et dérivés⁵.

Autre type médiatique particulièrement intéressant : les recueils de « chansons de comédiens », c'est-à-dire des collections des chansons données par les farceurs en conclusion de spectacle. Hugues Quéro alias Gaultier-Garguille s'était rendu célèbre par son tour de chant, déclarant s'acquitter « tous les jours de comédies d'une chanson que je dois à perpétuité aux pages et aux laquais » (*Testament* 6). Il fit paraître en 1630 chez Targa un recueil de ses chansons qui connut trois rééditions en six ans. D'autres anthologies rencontrèrent un semblable succès, comme le *Recueil des plus belles chansons des comédiens françois* ou l'étonnante collection de *Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drolatiques des comédiens françois*, qui mêle, comme son nom l'indique, prologues et chansons, soit les morceaux d'introduction et de conclusion du farceur au cours d'une représentation théâtrale.

Cet exemple témoigne du rôle tenu par les farceurs dans la circulation des formes médiatiques populaires, les chansons étant, comme on peut le constater dans ces recueils, fréquemment issues de la tradition orale, et plus ou moins retravaillées et adaptées sur mesure par les interprètes. Devenues le support d'une prestation scénique, elles sont dès lors considérées comme la propriété de leur interprète et sont éditées sous son nom. D'une certaine façon, le farceur à qui une chanson issue du folklore se voit attribuée devient par là-même une incarnation physique de l'« esprit populaire » à l'origine du morceau. Par

⁵ Mercier 1991, p. 119–120 ; 138–139 ; 141–144 ; 216–217 ; 219–222 ; 232 ; 254–255, 264–265. Ces textes ont fait l'objet d'une publication intégrale par Hugh Roberts et Annette Tomarken (Bruscambille 2012). Sur la fortune éditoriale de Bruscombille, voir le travail de Flavie Kerautret (Kerautret 2020).

l'interprétation publique, puis, dans un deuxième temps, par la parution des recueils imprimés, il devient un chaînon de la circulation d'un chant, le diffusant auprès de nouvelles catégories sociales.

Hors des salles de théâtres officielles, un autre succès d'édition est celui des « rencontres » des farceurs-charlatans de la place publique comme Antoine Girard alias Tabarin, ou le mystérieux Gringalet. Comparse du charlatan, le comique agrément la vente de ses médicaments empiriques par ses facéties. Un numéro très apprécié est la parodie de *disputatio* universitaire où le bouffon débat avec son maître le vendeur de remèdes sur des questions aussi graves que « Quel est le premier créé, de l'homme ou de la barbe » (Tabarin I, 57) ou « Pourquoi les chiens lèvent la jambe en pissant » (Tabarin I, 43 ; II, 190). Le savant se répand en une explication alambiquée et fleurie, mais le dernier mot appartient au farceur, qui révèle la chute de la plaisanterie, pleine de gros sel et de bon sens terrien. Ces comiques se livraient en outre à des narrations humoristiques. On relèvera ainsi celle du « procès des quatre estropiés », exemple particulièrement éloquent de la circulation du matériau facétieux. Elle illustre d'une part l'aspect de « fond commun » de ce genre de récits, puisqu'on la retrouve dans des recueils attribués à trois différents comiques des rues⁶ ; mais elle témoigne encore de leur fluidité médiatique puisqu'elle est reprise sous la forme d'une estampe, *Le Procez comique* gravé par René Guérineau⁷, puis d'une « chanson facecieuse »⁸, mettant toutes deux en scène les farceurs de l'Hôtel de Bourgogne. L'extraordinaire diffusion de ces imprimés de la place publique (selon Charles Sorel (II, 180), les productions tabariniques ont été écoulées à vingt mille exemplaires) démontre encore clairement l'aspect transclasse de la consommation de cette production « populaire » qu'on retrouvait pourtant dans les bibliothèques de la noblesse de robe et autres milieux lettrés (*Caquets* 100–103 ; Kerautret 36 ; Mercier 21–22).

⁶ Elle apparaît chez Tabarin (Seconde partie du *Recueil général...*, question II), Grattelard (*Les Rencontres fantasies et coq-a-l'asnes...*, question I) et Maroquin (*Le Theatre des farces...*, question II).

⁷ BnF Réserve QB-201 (27)-FOL (c.1637).

⁸ « Chanson facecieuse du procès mal-fondé de quatre grands chicaneurs » in *La Caribarye des artisans, ou Recueil nouveau des plus agreables chansons, vieilles & nouvelles, propres pour les gens de métier et autres*, Paris, Nicolas Boissset, [ca 1647], p. 117–120.

Fictions narratives

En parallèle de cette production reproduisant (avec une fidélité plus ou moins grande) le contenu de la prestation scénique des comiques, on voit apparaître des publications réinterprétant l'univers créé par les interprètes : des œuvres de fiction mettant en scène les personnages des farceurs, prolongeant leur existence au-delà du cadre scénique. Certaines démarquent de très près leurs prestations scéniques, comme l'opuscule intitulé *La Farce de la querelle de Gaultier-Garguille et de Perrine sa femme*, qui, contrairement à ce que son titre semble indiquer, n'est pas l'édition d'un texte dramatique, mais une création littéraire mêlant dialogue et narration et mettant aux prises deux personnages bien connus des farces de l'Hôtel de Bourgogne. D'autres textes s'approprient les figures comiques avec plus de liberté, et leur font vivre des aventures impensables dans le cadre d'une représentation théâtrale comme *Les Aventures et amours du capitaine Rodomont : Les rares beautés d'Isabelle, & les inventions folastres de Tabarin, faites depuis son départ de Paris jusques à son retour* où les personnages célèbres des charlatans-comédiens de la place Dauphine se retrouvent au sein d'aventures dans le goût des romans épiques du Tasse, avec combats contre des pirates, tournois de chevalerie et rencontres avec les héros antiques. Le titre du livret qui mentionne le départ des farceurs vedettes (qui venaient alors de prendre leur retraite en province (Howe 111–112)) confirme la nature mémoriale de ces publications. Cet aspect est encore plus remarquable dans les petites narrations publiées à l'occasion de la mort d'un farceur aimé du public, contant les aventures burlesques du défunt dans un au-delà mythologique tout droit issu de la tradition gréco-latine (*L'Entrée de Gaultier Garguille en l'autre monde, La Rencontre de Gaultier Garguille avec Tabarin en l'autre monde, Le Retour du brave Turlupin de l'autre monde*). Sous couvert de narration burlesque, ces ouvrages sont l'occasion de rappeler les hauts faits des comiques défunts, de souligner le talent de leurs interprètes, et de faire réentendre une dernière fois le parler caractéristique de ces personnages.

Parodies et pamphlets

En parallèle des écrits publiés par les comiques eux-mêmes et directement issus de leur activité scénique, et de ceux écrits par des tiers offrant une élaboration fictionnelle autour de leurs personnages, une troisième forme littéraire facétieuse connaît un grand succès. Sa nature auctoriale est floue, dans la mesure où il est souvent impossible de

distinguer au sein de ces ouvrages parus sous le nom de tel ou tel farceur les textes écrits par l'interprète réel des ouvrages pseudépigraphes. Au-delà de la dimension publicitaire consistant à mettre une publication sous un nom connu, certaines de ces pièces représentent un défi littéraire où le pasticheur anonyme incarne une version littéraire du personnage célèbre, reprenant à son compte et développant les idiotismes créés par tel ou tel comédien.

Un bon nombre de ces écrits s'inscrivent dans le cadre de la littérature parodique. Ces productions, imprégnées d'une verve qui doit beaucoup aux souvenirs de Rabelais, offrent un monde burlesque, miroir de la réalité, où sont parodiés tous les imprimés qui circulaient sur la place publique. On trouve des pastiches des succès de la littérature de colportage : prédictions astrologiques (*L'Almanach prophétique du sieur Tabarin...*, *Predictions grotesques et récréatives du Docteur Bruscombille pour l'année 1619*) ou grimoires (*Jardin, recueil, trésor abrégé de secrets... fabriquez... par votre serviteur Tabarin de Val-burlesque...*). On y trouve également des détournements de publications officielles, textes de lois (*Les Statuts, reigles et ordonnances du sr. Gringalet touchant la conversion & police humaine...*) ou décisions juridiques (*Le Procez, plaintes et informations d'un moulin à vent... contre le sieur Tabarin...*). Notons enfin, en lien avec la nature mémoriale déjà signalée de ces textes, les pseudo-testaments de Gros-Guillaume et de Gaultier-Garguille, publiés au moment du décès de leurs interprètes, qui décrivent en détails les donations burlesques et satiriques qu'ils font à leurs héritiers.

Tout comme les farceurs pouvaient sortir en cours de représentation de l'univers de la fiction pour investir le monde réel du spectateur (en s'adressant directement à lui, par exemple), on verra certaines publications passer de la parodie évoquant un monde facétieux, fantasmatique et burlesque, à une satire de la société réelle. En effet, cette première moitié du siècle qui voit l'essor de la littérature facétieuse est aussi le « temps des libelles » (Jouhaud 33), et un certain nombre de ces publications s'immiscent sur le champ politique : on y voit Bruscombille donner son point de vue critique sur les relations franco-espagnoles (*Avertissement du sieur de Bruscombille sur le voyage d'Espagne*), tandis que son collègue Gros-Guillaume offre tout simplement son *Advis* sur l'actualité. De même à la période de la Fronde, on verra les mazarinades placées sous l'autorité de tel ou tel acteur

comique à la mode (*Les Entretiens sérieux de Jodelet & de Gilles le Niais, Jodelet sur l'emprisonnement des princes...*).

On peut à bon droit se questionner sur l'adéquation entre les opinions exprimées dans ces pamphlets, et celles du créateur du personnage à qui on fait tenir ces propos, même si l'on sait que les farceurs des rues ont pu à l'occasion vendre au public tel ou tel libelle publié sous leur nom (Mercier 1991, 26). On peut ainsi constater l'appropriation du personnage par divers opuscules de satire politique, le transformant en porte-parole des différentes factions. Au fil des publications successives, « Jodelet » exprime tour à tour le point de vue d'un militant hostile à Mazarin (*Dialogue de Jodelet et de l'Orvietan*), d'un bourgeois de Paris, simple spectateur impuissant des événements (*Entretiens sérieux*) ou d'un légaliste opposé à la coalition des Princes et soutenant à demi-mots le Cardinal et le pouvoir royal (*Sur l'emprisonnement des Princes*). Sous diverses plumes, le masque de Jodelet finit par devenir le reflet des revirements d'opinion du peuple parisien. De manière significative, cette pratique éditoriale fait écho à la fonction traditionnelle de dénonciation sociale assignée à la farce depuis le Moyen Âge. Révélateurs traditionnels des inconduites au sein de la communauté, les masques burlesques deviennent tout naturellement les porte-parole pleins de verve des contestations populaires.

Création et enjeux économiques

En contraste avec nos pratiques transmédias modernes, où les productions dérivées sont fermement régulées par le droit d'auteur, et dont les bénéfices financiers sont reversés à un producteur unique (Schmitt 15 sq.), il est intéressant de voir comment la mise en place de l'univers transmédia de la farce pose dès le début du XVII^e siècle la question des droits moraux et patrimoniaux du créateur. À cette époque, la seule disposition législative sur les textes publiés, le « privilège royal » accordant à tel ou tel imprimeur l'exclusivité dans la distribution d'un ouvrage imprimé, est une mesure servant davantage à protéger l'éditeur de la contrefaçon qu'une garantie des droits du créateur⁹. Quelques exemples montrent bien la difficulté des farceurs à faire valoir leurs prérogatives sur leur personnage, considéré comme un élément du « domaine public », et, à ce titre, pouvant faire l'objet de dérivés commerciaux plus ou moins honorables. Ainsi, si Hugues Quéro consent

⁹ Du reste, dans toute la première moitié du siècle, le procédé se révèle dans les faits très insuffisant à endiguer de telles contrefaçons. Sur ce sujet, voir : Falk 1970.

à la publication des chansons interprétées par son *alter ego* Gaultier-Garguille, c'est, dit-il, pour conserver la trace des couplets qui avaient fait son succès, et que sa voix vieillissante ne lui permettait plus d'entonner (« Aux curieux » in Quéru np.). Toutefois, le privilège reproduit dans le même ouvrage révèle que d'autres considérations avaient présidé à cette publication : Quéru craignait en effet « qu'autres que celui à qui il donnerait charge de l'imprimer ne le contrefissent et n'ajoutassent quelques chansons plus dissolues que les siennes » (« Privilège du Roy » in Quéru np.). Cette prudence n'était en rien superflue, puisque Quéru avait pu voir son confrère Jean Gracieux dit Bruscombille contraint de rééditer ses *Prologues non tant superlifiques que drolatiques* en désavouant l'édition précédente, mise au jour « sous la faible conduite de quelque particulier » qui en avait « soustrait les copies », et avait rendu le texte tellement méconnaissable que son auteur ne pouvait consentir à « l'avouer pour légitime » (« Au lecteur » in Bruscombille 1610 np.).

Si les farceurs s'inquiètent de la mauvaise image que pourraient renvoyer ces produits dérivés publiés sans leur contrôle, il va de soi qu'ils protestaient aussi contre la spoliation financière qui résultait de ces opérations marchandes effectuées à leur insu. Ainsi, la première édition des œuvres de Tabarin est l'ouvrage d'un quidam qui transcrivit à la dérobée le contenu des prestations publiques du comédien sur la place Dauphine (Tabarin I, 6). Le succès éditorial de cette édition pirate obligea son interprète, bien conscient qu'on le frustrait de ses bénéfices, à faire paraître une édition « officielle » de ses œuvres. Dans l'urgence, un mois plus tard, parut donc l'*Inventaire universel des œuvres de Tabarin*, dont la préface tente de minimiser l'édition parue auparavant, en insistant sur le fait que c'était le créateur original lui-même qui avait revu et corrigé cette seconde parution (Tabarin II, 3). Plus tard dans le siècle, une mésaventure similaire, advenue à nul autre que Molière, témoigne de l'impact culturel de la farce et des chemins tortueux de la diffusion culturelle du Grand Siècle. Le succès de sa première création parisienne, *La Farce des précieuses*, où il triomphait aux côtés du vieux Jodelet, avait attiré la curiosité de tous les milieux sociaux. Inspirée par une description orale de la représentation à laquelle elle n'avait pu assister, la poétesse Marie-Catherine Desjardins¹⁰ élaborait une relation recréée du spectacle en prosimètre, qu'elle adressa à son amie Philberte

¹⁰ Sur cette autrice, voir : Micheline Cuénin, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, Paris, Champion, 1979.

de Morangis¹¹. Comme bien des correspondances mondaines de cette époque, la lettre finit par circuler dans les salons. Une copie parvint entre les mains de l'imprimeur Claude Barbin qui la fit paraître sous le titre *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses*. Molière, mis devant le fait accompli, réagit en apprenant qu'un privilège d'impression pour le texte intégral de la pièce avait été demandé par un autre éditeur peu regardant, Jean Ribou. Il fit publier en toute hâte une « version officielle » de la saynète afin de ne pas passer complètement à côté des retombées financières de sa création. Dans la préface de sa pièce, renommée *Les Précieuses Ridicules*, le comédien proteste : « C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là », tout en soulignant l'insuffisance du média imprimé à rendre compte de la nature multimodale du spectacle de la farce : « comme une grande partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, il m'importait qu'on ne les dépouillât pas de ces ornements » (Molière I, 3).

Comme on le voit, des recours étaient accessibles aux farceurs pour tenter de se réattribuer leur production textuelle. Toutefois d'autres facettes de leur création se montraient bien plus difficiles à protéger : c'est le cas de l'image du personnage créée par le farceur. Si Hugues Quéro tenta d'y parer, en faisant ajouter au privilège de ses *Chansons* une interdiction expresse de « faire graver son Portrait » sans sa permission¹² (« Privilège du Roy » in Quéro np.), la grande volatilité des estampes rendait quasiment impossible la tâche de contrôler leur diffusion. Devenu une figure du domaine public, le farceur ne s'appartenait plus, et c'est à bon droit que l'auteur d'un pseudo-testament de Gaultier-Garguille pouvait montrer le comédien se courroucer des « sculpteurs, peintres jurés, graveurs de Paris » qui avaient reproduit son apparence et celles de ses confrères farceurs (*Songe* 202).

S'il est hors de doute que l'une des motivations majeures de ces contrefaçons est un opportunisme commercial, destiné à capitaliser sur la

¹¹ Copie manuscrite : *Abrégé de la farce des Précieuses fait par Mlle Desjardins à Madame de Morangis*, Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit n° 5418, p. 1017–1022.

¹² Il est bien entendu ici question non d'un portrait du comédien, mais d'une représentation du personnage de Gaultier-Garguille, tel qu'elle apparaît au frontispice de son recueil de chansons. Toutefois, cette confusion, qu'elle soit de Quéro lui-même ou du rédacteur du privilège, prouve le degré d'assimilation perçue entre l'interprète et son double fictionnel.

grande popularité dont jouissaient ces interprètes, il ne faudrait sans doute pas toutefois minimiser le facteur sentimental. Ainsi, la justification du transcripateur pirate des œuvres de Tabarin semble au premier abord un exercice de mauvaise foi matoise :

C'eust esté une perte estrange
Si, perdant Tabarin des yeux,
Nous eussions perdu le meslange
De ses devis facetieux

Perte d'autant plus regrettable
Que ces discours sont précieux,
Discours autant recommandable
Qui se soit veu dessous les cieux. (Tabarin I, 6)

Cependant, elle n'est pas sans ressemblance avec la raison donnée par l'authentique Gaultier-Garguille pour livrer à l'impression des chansons qu'il n'était plus capable d'interpréter : une volonté de ne pas laisser périr le souvenir de la prestation par essence évanescence. On retrouve une fois de plus cette volonté mémoriale de fixer sous une forme ou une autre le souvenir d'un artiste de talent.

Il est en outre ironique de songer, que, sans la cupidité des contrefacteurs, nous ne posséderions peut-être pas de traces écrites des gaités de Tabarin ou Gaultier-Garguille, incités à faire paraître leurs œuvres pour contrer leur piratage. On peut même se demander si ce n'est pas le fait de se voir « imprimé malgré lui » qui incita le comédien Poquelin à sauter le pas pour devenir un auteur littéraire à part entière.

Conclusion

Dans l'univers des productions artistiques de l'imaginaire, le cas du « farceur » du théâtre baroque parisien apparaît donc comme éminemment singulier. Cet être de fiction, actualisé par un corps réel (celui de l'acteur qui l'a conçu), support de ses improvisations *ad libitum* renouvelées à chaque représentation, et par conséquent disponible pour de multiples réécritures et variations autour de ses caractéristiques de base, finit par échapper à son interprète et devient un personnage public. De manière plus ou moins concertée, les divers dérivés polymédiatiques (fiction littéraire, chanson, image...) ont nourri mutuellement cet « attachement » à ces personnages, le public pouvant suivre l'existence

fictionnelle de leurs héros burlesques au travers de différents médias. Malgré les tentatives (y compris judiciaires) de la part du créateur pour conserver la mainmise sur son personnage, ce dernier, de par sa popularité même, a rejoint le fond commun de la « culture commune comique ». Devenu un élément de l’imaginaire partagé de l’époque, il peut dès lors être décliné sous toutes formes de créations, artistiques ou polémiques, qui acquièrent une légitimité égale à celles produites par l’initiateur du personnage. Il devient ainsi le point de départ d’une écriture plurielle qui contribue à fixer, à chaque fois par un canal différent, la mémoire du personnage, et à prolonger son existence au-delà même parfois de l’existence physique du comédien qui l’incarnait.

La figure du farceur permet de constater la vitalité de l’imaginaire de la facétie de l’époque baroque, un monde parallèle burlesque peuplé par les figures théâtrales bouffonnes créées par les comédiens qui s’inscrivent dans la conscience collective au même titre que les héros de contes traditionnels et d’anecdotes populaires. Les opuscules publiés à l’occasion du carnaval durant la première moitié du siècle (*Harangue du sieur Mistanguet ; Le Grand Courrier*) en offrent un témoignage parlant. Les personnages des farceurs passés et présents y sont convoqués au sein d’une cohorte qui les mêle aux autres citoyens de l’« univers de la facétie », des célèbres fous de cour passés ou présents, des personnalités excentriques des rues de Paris, ou encore des figures allégoriques de l’esprit festif, telles Roger Bon-Temps (Beaune 25–29). Dans l’esprit du public, tous ces êtres, qu’ils soient de chair et de sang ou de pure imagination, se rassemblent en une « drolifique confrérie » de représentants d’un univers de la dérision et de la folie, qui se substitue à la réalité quotidienne lors de la période de « temps hors du temps » des festivités carnavalesques. Farceurs et personnages rituels partagent cette nature de citoyens d’un temps joyeux, de nature cyclique (les représentations théâtrales, les fêtes annuelles) dont on déplore le départ et dont on attend impatiemment le retour. À ce titre, les personnages des farceurs constituent un point de contact tangible entre la réalité, représentée par la corporéité physique du comédien, et cet univers imaginaire auquel appartient son personnage, devenant ainsi des membres incarnés de cette mythologie du dérisoire. On voit donc que les multiples produits dérivés de la farce, au-delà de leur simple aspect d’opportunité commerciale, sont pour leurs consommateurs un moyen de faire perdurer dans le temps profane quelque chose de cet « autre temps » festif détaché des contingences du quotidien. Culture du rire transcendant les classes sociales, l’univers de la facétie constituera un

des derniers bastions du socle culturel commun aux élites et au « petit peuple », mélange de savant et de populaire, qui se défera progressivement au cours du XVII^e siècle, au profit d'une compartimentalisation des références et des goûts culturels¹³.

Université Sorbonne Nouvelle

¹³ Sur cette question, voir : Elias, 1939 ; Muchembled, 1994.

Ouvrages cités et consultés

Adhemar, Jean. *Imagerie populaire française*. Paris: Electra, 1968.

Les Aventures et amours du capitaine Rodomont: Les rares beautés d'Isabelle, & les inventions folastres de Tabarin, faictes depuis son départ de Paris jusques à son retour. Paris: Philippe Gaultier, 1625. (rééditions: Paris: Anthoine Sommaville. 1625; Rouen: David Geuffroy, 1627).

Advis du Gros Guillaume sur les affaires de ce temps. Paris, 1619.

L'Almanach prophétique du sieur Tabarin pour l'année 1623. Paris: René Bretet, 1622.

Avertissement du sieur de Bruscombille sur le voyage d'Espagne. s.l., 1615.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

Beaune, Colette. « Roger Bon Temps, type populaire ou reflet d'une propagande ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, vol 11, n°1, 1980, p. 25–29.

[Bruscambille, Jean Gracieux dit]. *Prologues tant sérieux que facécieux. avec plusieurs galimatias*. Par le S. D. L. [Sieur Deslauriers]. Paris: Jean Millot, 1610.

_____. *Œuvres complètes*. Éditées par Hugh Roberts et Annette Tomarken. Paris: Champion, 2012.

Les Caquets de l'accouchée. 1622. Antoine Le Roux de Lincy et Édouard Fournier, éditeurs, Paris: P. Jannet, 1855.

Chansons folastres et prologues tant superlifiques que drolatiques des comédiens françois, Rouen: Jean Petit, 1612, 2 vols.

[Desjardins, Marie-Catherine]. *Abrégé de la farce des Précieuses fait par Mlle Desjardins à Madame de Morangis*. Bibliothèque de l’Arsenal, manuscrit n° 5418, p. 1017–1022.

_____. *Récit en prose et en vers de la farce des Précieuses*. Paris: Barbin, 1660.

Dialogue de Jodelet et de l’Orviétan sur les affaires de ce temps. s.l., 1649.

Dierkauf-Holsboer, S. Wilma. *L’Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*. Genève: Slatkine, 1976.

Duccini, Hélène. *Faire voir, faire croire. L’opinion publique sous Louis XIII*. Seyssel: Champ Vallon, 2003.

Elias, Norbert. *La Civilisation des mœurs*. 1939. Paris: Pocket, 2011.

L’Entrée de Gautier Garguille en l’autre monde. Paris, 1635.

Les Entretiens sérieux de Jodelet & de Gilles le Niais. retourné de Flandres. sur le temps present. Paris, 1649.

Falk, Henri. *Les privilèges de librairie sous l’Ancien régime: Étude historique du conflit des droits sur l’œuvre littéraire*. 1906. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

La Farce de la querelle de Gaultier Garguille et de Perrine sa femme. Vaugirard: AEIOU, s.d [ca. 1616].

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Le Seuil, 1982.

Le Grand Courier ou le célèbre défenseur de Mardy gras. Paris: Denis Pelé, 1650.

Grivel, Marianne. *Le Commerce de l’estampe à Paris au XVII^e siècle*. Genève: Droz, 1986.

Harangue du sieur Mistanguet, parent de Bruscambille. Pour la défense des droits de Mardi gras. Paris, 1615.

Howe, Alan. *Le Théâtre professionnel à Paris : 1600-1649 – Archives nationales. Documents du Minutier central des notaires de Paris.* Paris: Archives nationales, 2000.

Jardin. Recueil. Trésor abrégé de secrets... fabriquez... par votre serviteur Tabarin de Val-burlesque.... Sens: Georges Niverd, 1619.

Jenkins, Henry. « Transmedia Storytelling 101 ». *Confessions of an Aca-Fan.* [<http://henryjenkins.org>], 22 mars 2007.

Jodelet sur l'emprisonnement des princes. s.l., 1650.

Jouhaud, Christian. « Les libelles en France au XVII^e siècle: Action et publication ». *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 90–91, 2003, p. 33–45.

Kerautret, Flavie. *Le Phénomène « Bruscambille » Édition. théâtre. actualité.* Thèse soutenue à l'Université Paris Nanterre le 14 novembre 2020.

Predictions grotesques et récréatives du Docteur Bruscambille pour l'année 1619. Paris, 1618.

Le Procez, plaintes et informations d'un moulin à vent de la Porte Saint-Anthoine contre le sieur Tabarin. Paris: Lucas le Gaillard, 1622.

Marolles, Michel de. *Les Mémoires de Michel de Marolles.* t. I. Paris: Antoine de Sommaville, 1656.

Mercier, Alain. *La Littérature facétieuse sous Louis XIII, 161 -1643 : Une bibliographie critique,* Genève: Droz, 1991.

_____. *Le Tombeau de la mélancolie. Littérature et facétie sous Louis XIII.* Paris: Honoré Champion, 2005.

Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit. *Les Precieuses ridicules. Comedie representée au Petit Bourbon.* 1660. Paris: Guillaume de Luyne,

1660. *Œuvres complètes*, éditées par Georges Forestier et Claude Bourqui. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

Muchembled, Robert. *L'Invention de l'homme moderne*, 2ème édition, Paris: Hachette littérature, 1994.

[Quéru, Hugues]. *Les Chansons de Gaultier Garguille*. Paris: François Targa, 1632.

Recueil des plus belles chansons des comédiens françois. Caen: Jacques Mangeant, 1615.

Rémond, François. *Les Héros de la farce. Répertoire des comédiens-farceurs des théâtres parisiens, (1612-1686)*. Paris: Honoré Champion, 2023.

La Rencontre de Gaultier Garguille avec Tabarin en l'autre monde. Paris, 1634.

Les Rencontres, fantaisies et coq-à-l'asnes facecieux du baron de Gratelard. Paris: Julien Trostolle. s.d. *Œuvres complètes de Ta barin: Avec les Rencontres, fantaisies et coq-à-l'âne facétieux du baron de Gratelard, et divers opuscules publiés séparément sous le nom ou à propos de Tabarin*, édité par Gustave Avenin. Paris: P. Jannet, 1858.

Le Retour du brave Turlupin de l'autre monde. Paris, 1637.

Schmitt, Laurie. « Le « transmédia ». Un « label » promotionnel des industries culturelles toujours en cours d'expérimentation ». *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 16/1, no. 1, 2015, p. 5–17.

Songe arrivé à un homme d'importance sur les affaires de ce temps. Paris, 1634. *Chansons de Gaultier Garguille*, édité par Édouard Fournier. Paris: P. Jannet, 1858.

Sorel, Charles. *Histoire comique de Francion*. dernière éd. Paris: Claude Griset, 1632.

Les Statuts. reigles et ordonnances du sr. Gringalet touchant la conversion & police humaine. Troyes, s.d. [ca. 1637].

[Tabarin, Antoine Girard dit]. *Œuvres complètes de Tabarin : avec les Rencontres, fantaisies et coq-à-l'âne facétieux du baron de Gratelard, et divers opuscules publiés séparément sous le nom ou à propos de Tabarin*, édité par Gustave Avenin, Paris: P. Jannet, 1858.

Le Testament de feu Gautier Garguille, trouvé depuis sa mort, & ouvert le jour de la réception de son fils adoptif Guillot Gorgeu. Paris, 1634.

Le Testament du Gros Guillaume et sa rencontre avec Gaultier Garguille en l'autre monde. Paris: Jean Martin, 1634.

Le Theatre des farces de Maroquin. avec son testament drolifique. Rouen: J-B Besongne, s.d.