

La midlife crisis de George le Veau, ou l'adaptation moderne d'une farce médiévale



Sous la direction de Dr. Katell Lavéant

Margaretha A.C. de Sera, 3495930
Eindwerkstuk
Franse taal en cultuur
Universiteit Utrecht
Augustus 2014

À mon grand-père Eric Frits de Sera, décédé en 2009,
qui m'a transmis le plaisir de rire par sa répartie et son rire contagieux.

Table des matières

Page 3 – 4	Introduction
	Chapitre 1
	La dynamique et le comique de la farce
Page 5 - 8	1.1 Le monde de la farce
Page 8 - 13	1.2 L’esprit comique de la farce
Page 13 - 15	1.3 Le jeu de l’acteur et le dispositif scénique
	Chapitre 2
	L’adaptation et la réécriture du texte
Page 16	2.1 La définition du public envisagé.
Page 17 - 20	2.2 Justification et description de l’adaptation
Page 20 - 25	2.3 La réécriture des passages de <i>George le Veau</i>
	Chapitre 3
	Réception : l’expérience du spectateur
Page 26 - 28	3.1 La connaissance et L’horizon d’attente du spectateur
Page 26 - 30	3.2 Les conditions de représentation
Page 31	Conclusion
Page 32 - 33	Bibliographie
Page 34	Remerciements

Introduction

Le Moyen Âge avec son théâtre de farces semble bien loin de notre époque actuelle. Mais à notre avis, son héritage culturel peut encore nous servir comme source d'inspiration grâce à sa dynamique scénique, son attention pour le spectateur et son énergie inépuisable. Ce théâtre n'a pas vieilli d'après Georges Décote.¹ Loin de vouloir chercher à recréer le cadre historique de la représentation médiévale dans une adaptation contemporaine, la présente recherche vise à montrer avec une adaptation moderne de la farce *Georges le Veau*² l'intérêt des farces pour le public contemporain. En effet, le Moyen Âge ne cesse pas de nourrir notre imagination, ce que montre également le succès de feuilletons tels que *Game of Thrones*. Néanmoins, cette fascination actuelle pour le Moyen Âge est construite à partir de préjugés. Nous pensons qu'une adaptation moderne d'une farce sert à offrir une nouvelle perspective.

En ce qui concerne le choix pour la farce *George le Veau*, il est basé sur sa matière intéressante qui consiste en le manque d'identité de son personnage, la persuasion, la transformation absurde et le tragique de son contenu. Même si nous rions, le pauvre George finit comme veau dans l'abattoir, tandis que le prêtre s'amuse avec sa femme. La farce ne se dérange pas de cette injustice et fait, au contraire, rire davantage. Elle n'oublie jamais son but : faire rire son public.

L'intérêt de cette recherche se trouve dans le fait que nous sortions du texte de la pièce. Autrement dit, nous essayons de sortir du cercle clos du champ littéraire et de l'ouvrir au champ théâtral, pour mieux apprécier la représentation qui est à la base du texte. C'est-à-dire que nous nous rangeons du côté de Michel Rousse, qui affirme que « la farce était composée pour une représentation ».³ Cela ouvre toute une discussion sur le statut des manuscrits de théâtre. La question est délicate du fait du travail de différents copistes et imprimeurs qui ont été à la base de la transmission des textes.⁴ Alors, nous pouvons supposer que le texte de *George le Veau* a sans doute été modifié pour mieux convenir à une lecture silencieuse, bien loin du cadre d'une représentation. Mais à notre avis, le théâtre est avant tout une représentation et ce n'est pas sans raison qu'on parle de « spectacle vivant » en désignant le théâtre contemporain. Pourtant, le manque de sources sur le théâtre médiéval force les médiévistes à se concentrer sur le texte transmis. Néanmoins, Jelle Koopmans insiste sur l'importance d'étudier le théâtre médiéval indépendamment de l'histoire littéraire, dans son article sur la communication du théâtre médiéval.⁵ Ce texte

¹ Georges Décote, *Histoire de la littérature française : Moyen Âge, XVIe siècle*. Itinéraires littéraires, Paris, Hatier, 1988, p. 80

² André Tissier (éd.), « George le Veau », *Recueil de farces (1450 – 1550)*, Tome XI, Paris, Librairie Droz, 1997, p. 59 – 114

³ Michel Rousse, « fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce », *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 76

⁴ Darwin Smith, « Les manuscrits 'de théâtre'. Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas. », *Gazette du livre médiéval*, 33, 1998, p. 9

⁵ Jelle Koopmans, « Wat communiceert toneel in de Middeleeuwen? », *Madoc*, « Middeleeuwse communicatie », 4, 2012, p. 266

nous a inspiré à contribuer à briser les frontières disciplinaires en mettant l'accent sur la mise en scène.

Le choix pour une adaptation moderne vient de l'article « *The Best Paper Assignment Ever ! Teaching Medieval Drama Through Writing* » de Christina M. Fitzgerald. Dans lequel l'auteur explique les limites de la possibilité d'une production historiquement exacte.⁶ Plus précisément, elle souligne qu'il est impossible de faire revivre le théâtre médiéval, puisqu'il s'agit de notre interprétation du passé. Par ailleurs, la disponibilité des sources est aussi limitée, donc une reconstruction semble difficile à établir, sinon impossible.

D'autre part, le choix pour une adaptation s'explique par notre volonté de garder l'esprit de la farce dans la mise en scène et donc de l'effet prévu par elle: le rire. À notre avis, une production historique ne peut donner le même effet au spectateur moderne qu'au spectateur médiéval, puisque celle-ci se trouve dans un autre contexte, avec un autre horizon d'attente et une expérience de vie différente. Christina M. Fitzgerald le souligne en disant que les pièces ont une autre signification pour nous.⁷ Nous parlons plus précisément de cette question dans la suite de notre recherche. Mais il est maintenant clair que nous viserons à respecter l'esprit farcesque dans une mise en scène moderne.

C'est pourquoi notre question de recherche est la suivante : comment garder l'esprit de la farce dans une adaptation moderne ? Pour répondre à cette question centrale de notre recherche, nous parlons tout d'abord du contexte de la farce en esquissant une image de sa dynamique et de son esprit comique. Ensuite, nous proposons une réécriture de la pièce pour montrer le fonctionnement de l'actualisation en gardant l'esprit de la farce originelle. Puis, dans la troisième partie, nous décrivons la situation scénique et nous marquons la différence entre le spectateur moderne et le spectateur médiéval. Dans la conclusion, nous faisons le bilan de l'adaptation en répondant à la question principale.

Indépendamment du contenu scientifique, nous voulons montrer le plaisir de jouer des farces et encourager la mise en scène de ce type de pièces aujourd'hui, puisque le rire réunit tout le monde. « Those who laugh either join a community or invite others to create one because laughter excludes and includes, it attacks and belittles, but it also evokes sympathy and understanding. »⁸, affirme Albrecht Classen dans son introduction. Dans la suite de cette recherche, il devient clair que pour les farces il s'agit d'un rire qui réunit ses spectateurs. Cela nous semble une « force » importante pour notre époque où les gens perdent le vrai contact à cause de la technologie et des réseaux sociaux.

⁶ Christina M. Fitzgerald, « 'The Best Paper Assignment Ever!' Teaching Medieval Drama Through Writing », *This Rough Magic*, Vol. 3, 2, 2012, p. 18

⁷ Ibidem, p. 7

⁸ Albrecht Classen, « Laughter as an Expression of Human Nature in the Middle Ages and the Early Modern Period: Literary, Historical, Theological, Philosophical, and Psychological Reflections. Also an Introduction. », dans: Albrecht Classen (ed.), « Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times : epistemology of a fundamental human behavior, its meaning, and consequences », Walter de Gruyter, Berlin , 2010, p. 3

En mettant l'accent sur la dynamique de la farce dans ce chapitre, il faut tout d'abord éclaircir le sens de ce mot pour éviter des imprécisions. « Dynamique » signifie pour nous actif, énergique, et flexible. Autrement dit, nous soulignons la capacité des farceurs d'avoir mis sur scène des pièces vivantes qui font preuve d'une flexibilité dans leur fonctionnement. La dynamique de la farce se trouve dans différents aspects : le jeu de l'acteur, le mécanisme du rire, l'espace scénique et l'usage de cet espace et des objets. Cette caractéristique de la farce est bien étonnante, puisque la farce est en général une pièce courte, composée de 500 vers environ avec logiquement un nombre limité de personnages, une action dramatique simple et des conflits schématisés.⁹ Ci-dessus nous expliquons comment cette dynamique est toutefois possible dans ces pièces courtes. Nous commençons dans la partie suivante à esquisser une image du monde de la farce.¹⁰

1.1 Le monde de la farce

Les farces médiévales ont lieu en ville. Vu que la salle de théâtre n'existait pas à cette époque, la farce se joue là où on peut s'assembler au grand nombre : dans le cimetière, dans une taverne, sur la place publique, dans la rue ou bien d'autres lieux.¹¹ La flexibilité des lieux est la conséquence du dispositif scénique comme nous l'indiquerons plus en détail dans la partie 1.3. Effectivement, la farce pénètre dans la vie quotidienne de son public et les spectateurs ne sortent pas de leur réalité quotidienne de la ville. La farce affirme par son système ouvert du spectacle son public divers : chaque personne peut y assister sans distinction de rang, d'âge ou de sexe.¹² De plus, Michel Rousse souligne que de multiples indices permettent de penser que le fait d'assister aux farces n'était pas gratuit, mais que le prix de la « place » n'était pas fixé non plus.¹³ Bien sûr, il ne s'agit forcément pas de places physiques comme au théâtre : le public se met debout autour du dispositif scénique pour voir le spectacle.

Sur scène, les spectateurs voient des sujets empruntés à la vie quotidienne. Souvent les farces se consacrent à la vie conjugale, comme notre farce *George le Veau*. C'est selon Charles Mazouer « la grande affaire des farces ».¹⁴ Mais il ne faut pas penser que les farces montrent le « mariage harmonieux », au contraire, elles ont plaisir à représenter des conflits soit sur l'autorité dans le ménage (la farce du *Cuvier*¹⁵) soit sur la sexualité (*George le veau*). Un autre plaisir de la farce qui selon Bernadette Rey-Flaud est un critère essentiel, c'est la

⁹ Charles Mazouer, « Le Théâtre Français du Moyen Âge », Éditions Sedes, Paris, 1998, p. 289

¹⁰ Nous soulignons qu'il s'agit dans cette partie d'une présentation synthétique de la farce. C'est-à-dire également que certains aspects de la farce comme l'accompagnement musical, ne sont pas traités.

¹¹ Michel Rousse, « L'espace scénique des farces », *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004, p. 93

¹² Ibidem, p. 99

¹³ Michel Rousse, « Les objets facétieux dans les farces françaises des XVe et XVIe siècles », *La scène et les tréteaux*, p. 246 – 247

¹⁴ Mazouer, 1988, p. 307

¹⁵ Andé Tissier (trad.), « Cuvier », *La Farce du Cuvier et autres farces du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2001, p. 15 - 32

présentation d'une ruse ou une tromperie.¹⁶ La ruse est le conflit central de la farce et se met au service du but essentiel: faire rire vite. Dans *George le Veau* il n'en va pas autrement, puisque la femme, le prêtre et le clerc se rassemblent pour conspirer contre George pour lui faire croire qu'il est transformé en veau.

Ce choix des sujets demande également que les personnages font partie de la vie de tous les jours. Le public voit apparaître sur scène entre autres prêtres, moines, couples mariés, marchands, avocats, (dont maître Pathelin fait le plus bel exemple¹⁷), nobles et meuniers. Dans *George le Veau* quatre personnages du quotidien amusent le public, à savoir le couple marié (George et sa femme), le clerc et le prêtre. Le dernier met sans honte ses valeurs et obligations chrétiennes de côté pour être l'amant de la femme de George. C'est un bel exemple d'un conflit sur la sexualité : la femme sensuelle « sort » de la maison pour trouver mieux ailleurs.

Enfin, au niveau de la langue se manifeste aussi le contexte quotidien. Dans les farces il est question d'un assouplissement de la forme versifiée pour que le langage dramatique de la farce donne l'impression du langage parlé dans la rue par les spectateurs.¹⁸ Nous donnons un exemple tiré de *George le Veau* :

« LE CLERC

Vrayement, s'il ne se fait reffondre,
Il mourra en la peau d'ung fol.

GEORGE LE VEAU

Hée, pendue soit par le col
Ma femme, avec son caquet !

LE CLERC

Il est digne d'estre Jacquet» (vers 234 – 38)

Cet exemple souligne bien la flexibilité du langage de la farce en faveur de la langue parlée par l'utilisation d'exclamations et d'expressions familières et des phrases courtes.

Bref, pour le public populaire de la farce il y avait assez à reconnaître, mais la farce ne vise pas à montrer le réel en tant que tel, au contraire, il s'agit pour reprendre les mots de Charles Mazouer d'une « transposition théâtrale et comique de la vie quotidienne ».¹⁹ Autrement dit, la farce présente une image modifiée du réel pour faire rire. Le monde de la farce est soumis à ce but. Nous le démontrons plus précisément dans la partie suivante sur le comique de la farce.

¹⁶ Bernadette Rey-Flaud, « La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique, 1450 – 1550. », Librairie Droz, Genève, 1984, p. 226

¹⁷ Michel Rousse, (ed.), *La Farce de Maître Pathelin*, Paris, Éditions Gallimard, 1999

¹⁸ Mazouer, 1988, p. 333

¹⁹ Ibidem, p. 290

Pour l'instant, il suffit de dire que dans ce monde « joyeux », l'homme est saisi au niveau le plus bas pour faire rire. Il se trouve au niveau de ses désirs, ses passions et ses besoins corporels. Mais les personnages sont aussi réduits aux types, souvent sans nom individuel et réduit à un trait unique.²⁰ Il n'est pas surprenant que pour cette raison leur comportements théâtraux soient attendus, mais cet aspect joue un rôle important dans le comique.

La farce participe pendant le temps du spectacle à l'esprit de la fête carnavalesque.²¹ Cet esprit porte surtout sur un renversement joyeux du monde. L'inversion met au côté toutes les normes et valeurs de la société en faveur de ce qui est matériel. C'est peut-être mieux de parler d'un bouleversement de la normalité. La farce a au fond sa propre loi. Cela fait preuve d'une flexibilité envers le monde réel et ces valeurs.

L'inversion du monde réel veut dire également que certains aspects sont permis pour le temps du spectacle qui normalement sont condamnés. Nous parlons par excellence de la ridiculisation de la foi. C'est pourquoi dans la farce de *George le Veau* il est permis de se moquer de la foi en montrant un prêtre lubrique qui vit dans le péché en s'amusant avec la femme de George. La farce n'est pas dépourvue de la satire, de ce rire qui critique. Bien que la farce s'en prenne à des types sociaux, à des métiers et à des institutions du haut en bas de l'échelle sociale, c'est pour notre recherche intéressant d'aborder la question de la satire du clergé. *George le Veau* n'est pas la seule farce à critiquer les défauts des ecclésiastiques et de les ridiculiser sur scène. Cette satire souligne une tension dans la société par rapport aux valeurs chrétiennes.²² Pourtant, les farces ne visent pas selon Charles Mazouer à ruiner l'ordre social. L'auteur insiste que « la farce n'est ni un théâtre de combat ni un théâtre révolutionnaire ».²³

Cependant, la farce semble constituer un monde sans Dieu.²⁴ Cela veut dire que la farce présente un monde sur les tréteaux dans lequel le christianisme et sa morale n'existent pas :²⁵ un monde violent, plein de conflits, de trompeurs et de motivations primitives dont surtout la liberté sexuelle. C'est un monde dans laquelle tous les personnages (donc aussi les moines et les curés) profitent des plaisirs de ce monde et ne se doutent à aucun moment de leur âme. Il est bien question de l'esprit de la fête carnavalesque.

Pour tout dire, le spectateur médiéval se trouve face à un monde schématisé, exagéré et théâtralisé pour le temps du spectacle, mais aussi un monde dynamique ouvert à la fantaisie des farceurs. Il n'est pas question d'une reproduction de la réalité, au contraire, les farces font preuve d'une utilisation dynamique du réel. Pour mieux comprendre cette dynamique,

²⁰ Mazouer, 1988, p. 329

²¹ Ibidem, p. 354

²² Ibidem, p. 353

²³ Ibidem, p. 353

²⁴ Ibidem, p. 352

²⁵ Ibidem, p. 348

nous allons à présent analyser le comique et le rire de la farce.

1.2 L'esprit comique de la farce

Il est évident que la farce se met au service du rire, mais comment fonctionne le comique dans ces pièces joyeuses ? Nous allons voir la dynamique du comique farcesque.

Le comique de la farce est selon Bernadette Rey-Flaud lié à la structure interne de la pièce.²⁶ L'auteur fait une différence entre deux sources comiques, à savoir « externe » et « interne ».²⁷ La source comique externe est par exemple liée à la présence physique de l'acteur, ses gestes et son jeu. La source interne procède du fonctionnement du récit de la pièce. Selon Bernadette Rey-Flaud le texte de la farce est « la pièce maîtresse qui supporte par sa construction tous les effets comiques et qui ne fait appel qu' « après coup » à l'art des acteurs. ».²⁸ Autrement dit, l'auteur est d'avis que le texte de la farce est la source principale pour le comique farcesque et que le jeu des acteurs prend une place secondaire. Loin de vouloir nier l'importance du texte pour la farce, il nous semble que Bernadette Rey-Flaud oublie ainsi l'importance de la représentation et plus précisément, du jeu de l'acteur. À notre avis un pauvre jeu des acteurs peut tout à fait réduire ou même couper le comique et ainsi faiblir les intentions de la farce.

Nous renvoyons notre discussion à l'introduction de cette recherche pour souligner notre intérêt pour la représentation de la farce. Ici, il suffit de nuancer les propos de Bernadette Rey-Flaud, puisque à notre avis tous les procédés comiques se rencontrent dans une représentation pour créer l'effet comique voulu. Dans notre proposition de l'adaptation moderne dans le chapitre suivant, nous pouvons mieux montrer la richesse de la représentation.

Nous revenons maintenant à la question du comique. Avant d'aborder le comique et le rire, nous trouvons important de prêter attention à la signification du rire. Pour y parvenir nous reprenons les paroles d'Albrecht Classen:

« [...] laughter implies extensive and complex thought processes that happen consciously or not, but which are certainly in contradiction to the standards, norms, and common ideals of a specific community. »²⁹

Nous voyons clairement ici le lien avec ce renversement joyeux du monde et le registre du bas. Le rire implique en fait un conflit entre deux normes, l'une traditionnelle, familière et connue, l'autre inattendue et irrégulière. La seule chose à respecter pour que le rire puisse s'établir, c'est que la norme irrégulière ne soit pas une menace pour le bien-être du

²⁶ Bernadette Rey-Flaud, « Le comique de la farce », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37, 1985, p. 55

²⁷ Ibidem, p. 61

²⁸ Ibidem

²⁹ Classen, 2010, p. 12

spectateur.³⁰ Cela n'est bien évidemment pas le cas pour la farce, puisque le spectateur médiéval était bien conscient de faire face à un monde exagéré, schématisé et théâtralisé.³¹ Le comique de ce renversement s'explique par le fait que pour le temps de la représentation, le public est libre de l'ordre religieux, des règles de la normalité, des réprimandes : il est question d'une liberté du rire.³² C'est pourquoi le public se sent libre de rire des motivations primitives des personnages et du bas corporel. Le registre du bas est donc une source comique importante.

Malgré la préoccupation littéraire de Bernadette Rey-Flaud, sa théorie nous aide à expliquer le fonctionnement du comique farcesque. Le principal moteur du rire est selon Bernadette Rey-Flaud la ruse ou la tromperie.³³ La ruse constitue un vrai mécanisme du rire. En d'autres termes, le comique de la farce est inséparablement lié au fonctionnement de l'action, de la ruse.³⁴ Au fond, l'auteur démontre avec sa recherche que sans cet élément important, il ne peut pas être question d'une farce.³⁵ Mais son mécanisme ne se développe pas de la même manière dans chaque farce. Pour mieux expliquer cette mécanique, nous passons à notre farce d'étude.

D'abord, pour pouvoir expliquer le fonctionnement comique de *George le Veau*, il est nécessaire de donner un court résumé de la pièce. *George le Veau* commence avec une dispute conjugale qui porte sur les origines et sur l'identité du personnage George. En crise, George décide de consulter le curé. Ce dernier profite de la faiblesse de George en mettant au point un stratagème qui lui permet de se débarrasser du mari de sa maîtresse. Le curé instruit son clerc de contrefaire Dieu derrière l'autel et de veiller à ce que George se soumette à la volonté de sa femme et à porter une peau d'animal. Puis, quand George retourne chez lui, le curé, le clerc et sa femme font semblant de ne plus le reconnaître jusqu'au bouleversement complet de l'identité de George qui croit désormais être un veau sur la parole de Dieu (le clerc caché derrière l'autel).³⁶

Le résumé ainsi donné souligne l'idée ci-dessus que la pièce joue autour de la ruse. Bernadette Rey-Flaud donne le schéma suivant pour présenter la structure interne de la farce : situation initiale (état) / ruse (action) / situation finale (état).³⁷

Dans *George le Veau* le point initial constitue la faiblesse du personnage George, puis intervient l'action (la ruse) et finalement le dénouement. La ruse a une influence décisive sur l'ensemble de la pièce et fonctionne soit comme un « inverseur » qui renverse la situation

³⁰ Classen, 2010, p. 16

³¹ Mazouer, 1988, p. 356

³² Ibidem, p.354 - 355

³³ Rey-Flaud, 1985, p. 58

³⁴ Ibidem, p. 60

³⁵ Rey-flaud, 1984, p. 206

³⁶ Un excellent résumé de la farce de *George le Veau* est donné par Giovanna Angeli dans « *Persuasion absurde et manque d'identité dans le théâtre comique de la fin du Moyen Âge.* », *Le Moyen Français*, Vol. 19, 1986, p. 6 - 9

³⁷ Rey-Flaud, 1984, p. 230

initiale, soit comme un « catalyseur » qui infirme ou confirme la situation de base.³⁸ Il est évident que le dernier fonctionnement de la ruse compte pour la farce de *George le Veau*. En effet, George perd les dernières traces de son identité. Effectivement, il est question d'une confirmation définitive de sa crise personnelle dans la situation finale. Dans l'autre fonctionnement de la ruse, la situation se retourne au détriment du trompeur trompé. Nous renvoyons volontiers à Maître Pathelin, le « roi » des trompeurs qui finit par être trompé par un simple berger.

La ruse forme alors l'élément dynamique de la farce, parce qu'elle fonctionne comme le moteur de l'ensemble et évite un développement linéaire de l'intrigue.³⁹ Les deux autres segments sont des éléments statiques. Sa dynamique est encore plus claire quand nous considérons le fait que plusieurs pièces ont souvent le même thème, mais une diversité dans leurs schémas. Prenons par exemple la farce *Jenin, fils de rien*.⁴⁰ Nous nous trouvons face à une farce dans laquelle le personnage souffre d'une crise d'identité comme le personnage George, mais l'intrigue de cette farce est totalement différente.

Pour revenir à la question du comique, Le comique de *George le Veau* réside d'une part dans la position du personnage George. Dès qu'il se présente comme personnage faible, le public médiéval sait qu'il sera trompé et attend probablement avec impatience l'introduction de la ruse. Il s'agit dans les mots de Hans van den Bergh de « la transparence des pièces comiques qui facilite le rire et la joie anticipée ». ⁴¹ Nous parlons plus profondément sur le public médiéval et son horizon d'attente dans le troisième chapitre, mais pour l'instant, il suffit de remarquer que ce thème de la duperie devenue proie du mauvais plaisant n'est pas rare pour les farces françaises, à tel point que Bernadette Rey-Flaud distingue ce genre de farces comme des « *facéties* ». ⁴²

Cependant, bien d'autres « rouages » existent pour supporter la mécanique de la ruse et donc du comique. En premier lieu nous nommons le moyen de l'exagération. Ainsi qu'il ne suffit pas que le personnage George soit trompé et s'avoue vaincu comme dans la plupart des farces, il faut qu'il devienne un veau qu'on conduise à l'abattoir. Néanmoins, ce dénouement soulève la question suivante: est-ce que cette fin assez « tragique » n'aboutit pas à la pitié du public pour le « pauvre » George ? Malgré le fait que nous ne possédons des réactions réelles du public médiéval, le fait de l'exagération même évite selon Hans van den Bergh la pitié. ⁴³ Autrement dit, l'exagération renforce le comique puisque ce procédé coupe le sérieux et libère le rire. Ces idées sont supportées par Charles Mazouer qui trouve que

³⁸ Rey-Flaud, 1984, p. 230

³⁹ Ibidem, p. 237, p. 191 et 234

⁴⁰ André Tissier (ed.), « Jenin, fils de Rien », *Farces du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1984, p. 197 – 236

⁴¹ Hans van den Bergh, *Konstanten in de komedie. Een onderzoek naar komische werking en ervaring*, Amsterdam, Moussault's Uitgeverij NV, 1972, p. 44 (traduction libre)

⁴² Rey-Flaud, 1984, p. 207 - 208

⁴³ Van den Bergh, p. 55

l'univers de la farce perd sa gravité, grâce à son excès et son invraisemblance.⁴⁴ La réduction des personnages aux types a aussi pour résultat que le public s'identifie moins aux personnages et qu'il y a une certaine distance avec le public, même si ces personnages viennent de la vie de tous les jours. Bref, le public ne se sent pas coupable de rire.

Après avoir mis l'accent sur le fonctionnement de la ruse, l'inversion comique, le registre du bas et l'importance de l'exagération, il est maintenant essentiel de s'arrêter sur le jeu linguistique et l'amusement des mots, puisque le langage de la farce joue un rôle important dans le comique. Le comique verbal fait preuve d'un jeu conscient avec la langue.

Remarquons par exemple le langage grossier (et son lien avec le bas) des farces pleines d'insultes et de mots qui désignent la sexualité. De plus, les farceurs jouent avec la sonorité du langage en s'amusant avec des allitérations.⁴⁵ La répétition de mots ou de phrases excite le rire par le mécanisme de la reconnaissance et du rythme. Les disputes conjugales sont décrites par Charles Mazouer comme un « ballet de paroles »⁴⁶, puisque l'obstination de chacun des querelleurs entraîne une reprise plaisante des mots et phrases. Dans *George le Veau* la répétition des répliques « Qui es-tu ? Qui je suis ? » au début de la pièce entre George et sa femme fonctionne de la même manière⁴⁷ et introduit en même temps la crise personnelle du personnage George. Du reste, les farceurs utilisent de grande finesse l'ambiguïté du langage en créant des quiproquos verbaux. Mais le personnage qui souffre surtout du pouvoir du langage est maître Pathelin, qui sera trompé par le « bée » d'un berger. C'est exactement ce dynamisme verbal qui fait rire.

Les quiproquos ne se manifestent pas seulement au niveau du langage, la farce *Le Meunier dont le Diable emporte l'Âme en Enfer* peut encore servir comme exemple. Dans la farce, le diable Berith se trompe et au lieu d'apporter l'âme du meunier, il a ses excréments dans son sac.⁴⁸ Il ne faut pas l'oublier : la scatologie est un grand plaisir des farceurs.

En ce qui concerne les personnages types, il s'agit justement de rôles comiques codés.⁴⁹ Les marchands veulent toujours tromper leur clientèle, les femmes sont toujours infidèles et sensuelles et les maris sont naïfs.⁵⁰ Les farces ne manquent jamais de montrer le ridicule de ses personnages. Mais le personnage codé par excellence est le badin, le grand niais de la scène farcesque. Le badin dans *George le Veau* est bien évidemment le personnage George.

⁴⁴ Mazouer, 1988, p. 356

⁴⁵ Ibidem, p. 334

Nous nous souvenons d'un passage illustratif du mystère de Saint Martin :

« Roy rigoureux, racyne ruïneuse,

Roche restive, rodelle rummyneuse

Rouge ribault, reprouvable raillart, [...]» (vers 5011 – 13)

André Duplat (ed.), *Andrieu de la Vigne : Le Mystère de Saint Martin, 1496*, Librairie Droz, Genève, 1979

⁴⁶ Mazouer, 1988, p. 334

⁴⁷ Tissier (éd.), « George le Veau », vers 52

⁴⁸ André Tissier (éd.), « Le Meunier dont le Diable emporte l'Âme en Enfer », *Farces du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1984, p. 337 – 39, vers 446 - 490

⁴⁹ Mazouer, 1988, p. 315

⁵⁰ Ibidem, p. 329

Il est le personnage sot et naïf qui fait rire le public. Par contre, Michel Rousse donne une description du badin qui à notre avis ne convient pas tout à fait à ce personnage :

« Le badin des farces n'est pas calculateur, il est incapable de forger les stratagèmes qui retourneraient à son profit la situation ; c'est un homme de l'instant, qui sait ne pas s'affliger outre mesure des malheurs qui le frappent, qui sait qu'on ne peut résister à plus fort ou à plus puissant que soi, et qui goûte sans regret tous les plaisirs que le cours imprévisible des choses peut lui procurer : il aime boire, il aime manger, il aime faire l'amour si l'occasion s'en présente.»⁵¹

C'est surtout la dernière partie de la citation qui nous semble incorrect par rapport au comportement du personnage George. Charles Mazouer va encore plus loin en décrivant le badin comme un personnage « fondamentalement joyeux », qui se définit par « sa spontanéité naturelle, sa fantaisie de comportement et de langage, sa soumission à l'instinct et au plaisir [...] »⁵² Pourtant, en regardant la situation initiale de *George le Veau*, nous ne nous trouvons face à un personnage joyeux qui profite des cours imprévisible des choses. George a une crise d'identité et se dispute avec sa femme. C'est donc surtout à ce niveau que nous ne sommes pas d'accord avec les deux auteurs. Giovanna Angeli parle très justement d'un nouveau type de personnage farcesque : « le benêt qui ne se connaît pas et que l'on accable de moqueries plus ou moins acérées selon le degré de sa sottise. »⁵³ Cette définition convient mieux au personnage de George.

Toutefois, ce personnage n'est pas dépourvu de fantaisie. À la recherche de son origine, il lie les ancêtres de l'humanité entière à son propre être.⁵⁴ Un passage largement comique par son extrémité et son opposition à la situation de crise. C'est un bon exemple du procédé comique de l'opposition.

Jusqu'à ce point, nous avons mis l'accent sur la source interne du comique. En ce qui concerne les sources externes il faut surtout penser au jeu de l'acteur et à sa présence physique. Le jeu comique de l'acteur concerne l'amplification des gestes, la violence physique (coups), les clins d'œil au public, les regards, l'utilisation de la voix (intonations, cris, hurlements). En lisant une farce, nous voyons bien le jeu des acteurs devant nous. C'est avant tout un jeu expressif et physique où la nuance est bannie.⁵⁵ Un jeu fidèle n'a pas d'importance sur la scène farcesque.⁵⁶ De plus, plusieurs aspects indiquent un contact direct avec le public. Selon Hans van den Bergh le public est ainsi plus conscient du fait que tout sur scène est un jeu.⁵⁷ Nous avons déjà insisté sur l'importance de cette distance.

⁵¹ Michel Rousse, « Mystères et farces à la fin du Moyen Âge : problèmes de théâtre populaire. », *La scène et les tréteaux*, p. 255

⁵² Mazouer, 1988, p. 327

⁵³ Angeli, 1986, p. 16

⁵⁴ Tissier (éd.), « George le Veau », vers 200 - 231

⁵⁵ Michel Rousse, « L'Acteur au Moyen Âge, Xe-XIIIe siècles : vers l'intériorisation du jeu. », *La scène et les tréteaux*, p. 165

⁵⁶ Il faut souligner que nous ne possédons de sources documentaires sur le jeu comique de l'acteur médiéval, donc toute pensée sur la matière est nourrie par les règles générales du comique et par la tradition comique (des comédies de la renaissance à aujourd'hui).

⁵⁷ Van den Bergh, 1972, p. 48

En outre, des simulations ou déguisements des acteurs ont un effet comique certain, puisque le public sait toujours qui est déguisé⁵⁸ et cela implique une tension entre le savoir des personnages et le savoir des spectateurs. Dans *George le Veau*, le clerc ne se déguise pas, mais il imite Dieu par le seul moyen de sa voix. Il nous semble qu'il utilise sa voix en changeant l'intonation et en feignant une voix autoritaire, solennelle et basse.

Ensuite, il y a également du comique au niveau matériel. Nous parlons de la ridiculisation des costumes et l'usage inattendu des objets. Il nous semble surtout nécessaire d'expliquer ce dernier procédé. C'est Michel Rousse qui explique que sur scène, un objet quotidien acquiert un statut nouveau qui suscite le rire :⁵⁹

« Le propre de la farce est de les [objets usuels] détourner de leur usage habituel en brisant les contraintes qui les limitent, et en les dotant d'une autonomie propre et de fonctions inattendues. »⁶⁰

Vu que les farces ont un décor simple, tout objet présenté est alors une « promesse d'occasion de rire ». ⁶¹ Il devient plus clair en donnant l'exemple de la farce du *Cuvier*⁶² où le cuvier à ligne et un « rollet » (une liste de ses devoirs domestiques) deviennent les outils de la ruse et ainsi la grande source comique de la pièce. Ces objets qui servent normalement à autre chose, fonctionnent sur scène au niveau dramatique et jouent ainsi leur rôle dans le comique. Dans *George le Veau* nous pouvons nous imaginer que la présence de la peau d'animal sur scène, crée une certaine attente chez le spectateur qui ne voit pas comment cet objet va intervenir. L'usage inattendu suscite le rire du spectateur.⁶³

Bref, les procédés comiques sont liés d'une telle manière que le rire est inévitable. Nous avons vu qu'il est également question d'une grande dynamique au niveau comique. La partie suivante aborde la dynamique de la farce dans son dispositif scénique.

1.3 Le jeu de l'acteur et le dispositif scénique

Le dispositif scénique de la farce se caractérise par sa simplicité. À vrai dire, ce dispositif ne se compose que d'une estrade surélevée en bois, plus large que profonde mais avec des dimensions modestes.⁶⁴ La partie postérieure est un espace clos par des rideaux et sert de coulisse.⁶⁵ Le public entoure l'estrade et se tient debout, mais à cause de cette coulisse il n'entoure pas complètement la scène. La hauteur de la scène implique l'intention nette de séparer les spectateurs des acteurs.⁶⁶ Nous avons déjà vu l'importance de cette distance

⁵⁸ Mazouer, 1988, p. 317

⁵⁹ Michel Rousse, « Les objets facétieux dans les farces françaises des XVe et XVIe siècles », *La scène et les tréteaux*, p. 263

⁶⁰ Ibidem, p. 264

⁶¹ Ibidem, p. 265

⁶² André Tissier, « Cuvier », *La Farce du Cuvier et autres farces du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2001, p. 15 – 32

⁶³ Michel Rousse, « Les objets facétieux dans les farces françaises des XVe et XVIe siècles », p. 269

⁶⁴ Michel Rousse, « L'espace scénique des farces », p. 97

⁶⁵ Michel Rousse, « fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce », p. 80

⁶⁶ Michel Rousse, « L'espace scénique des farces », p. 98

pour le fonctionnement du comique. C'est un théâtre sans décor, sauf quelques objets usuels avec une valeur comique ou une valeur symbolique, comme une table pour indiquer l'intérieur.⁶⁷ C'est le théâtre de l'échafaud.

Bien que le lieu scénique de la farce soit simple, les possibilités de son dispositif sont plus variées qu'on ne pense. La scène de la farce est un espace polyvalent et donc dynamique. Tout d'abord, il faut souligner l'importance de la convention théâtrale. La convention est une sorte de contrat spectaculaire qui indique que le spectateur est conscient de la théâtralité de l'univers devant lui, mais pour le temps du spectacle, il y croit comme si c'était du réel.⁶⁸ Ou comme souligne Michel Rousse : « [...] le théâtre a besoin de l'imagination des spectateurs ».⁶⁹ Ces idées montrent que le rôle du public dans le théâtre est considérable. Pour le dispositif scénique, cette imagination sert à croire les possibilités de ce plateau presque nu.

De cette manière, la polyvalence de la disposition scénique n'est pas difficile à expliquer. Indépendamment de la part du public, l'espace clos de la coulisse joue un rôle essentiel dans le fonctionnement de l'espace scénique, puisque cet extra-scène a le statut d'un ailleurs.⁷⁰ Au fond, la coulisse a selon Michel Rousse une double fonction : c'est le lieu de transition entre le réel et la fiction et aussi le lieu de transition pour l'acteur.⁷¹ L'acteur passe par la coulisse avant d'entrer en scène et s'y efface. Dans la coulisse le personnage continue d'exister sans que le public le voie.⁷² C'est par exemple le cas pour le personnage de la femme de George, tandis que George consulte le curé à l'église.

Le lieu scénique de la farce institue souvent deux ou plusieurs lieux théâtraux successifs ou à la fois, par suite de son manque de profondeur.⁷³ C'est la juxtaposition d'aires de jeu. Dans *George le Veau* ces lieux sont la maison de George et l'église. C'est la raison pour laquelle la marque spécifique de l'église et l'outil de la ruse, l'autel, se trouve sur scène pendant toute la représentation. Cela ne dérange guère le public médiéval, puisque la convention théâtrale a pour résultat que le personnage peut définir le lieu par sa présence seule.⁷⁴ C'est ainsi que lorsque George et sa femme ouvrent la pièce, le lieu qu'ils occupent est implicitement désigné comme leur maison.

Si les personnages définissent le lieu par leur présence, il est aussi nécessaire pour le changement des lieux (ou le déplacement d'un personnage) qu'une ou plusieurs personnages sortent de la scène pour ainsi dire « neutraliser » le lieu théâtral. Les

⁶⁷ Michel Rousse, « fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce », p. 84 - 85

⁶⁸ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, 50 questions, Paris, Klincksieck, 2007, p. 40 et 69

⁶⁹ Michel Rousse, « fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce », p. 80

⁷⁰ Ibidem, p. 82

⁷¹ Michel Rousse, « L'espace scénique des farces », p. 101

⁷² Ibidem

⁷³ Michel Rousse, « fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce », « L'espace scénique des farces », p. 84 et 98

⁷⁴ Michel Rousse, « L'espace scénique des farces », p. 101

personnages « superflus » s'effacent derrière les rideaux de la coulisse. L'entrée d'autres personnages crée un nouveau lieu. Mais le dialogue et les gestes des personnages peuvent aussi indiquer un lieu ou énoncer leur déplacement.⁷⁵ Cet aspect met l'accent sur la richesse des mots qui créent par eux seul un décor absent. Nous donnons un exemple de *George le Veau*. Après la dispute conjugale, George dit :

« Puis que qui [suis] sçavoir tu veulx,
Tu le sçauras ; ne t'en scoucye.
Chercher me fault la prophetie
Au moustier où receuptz baptesme.
Voyla le curé ; c'est luy-mesme.
A luy me convient adresser.
Monsieur, Dieu vous vueil avancer ! » (vers 66 – 72)

Pendant que George prononce ces mots, sa femme sort d'un côté la scène et de l'autre côté de la coulisse arrive le personnage du curé. Le personnage George se déplace probablement un peu plus proche de l'autel et s'éloigne du lieu de sa maison. Les mots indiquent son déplacement, surtout la réplique « voyla le curé ». Ainsi les lieux théâtraux différents sont séparés et indiqués.

En effet, l'absence des marques spécifiques pour le lieu théâtral est largement compensée par ce système de transition subtile entre les différentes intérieures et l'ajustement des entrées et des sorties. En définitive, la farce fait preuve d'une dynamique riche au niveau de la polyvalence de son dispositif scénique.

Jusqu'à ici notre étude a tenté de démontrer que la farce présente un fonctionnement dynamique et comique. L'importance de la farce aujourd'hui réside justement dans le fait que dans n'importe quel pays, quelle culture ou quelle époque, le comique et le rire se prouvent essentiels pour l'être humaine.⁷⁶ Dans le chapitre suivant, nous étudierons comment il est possible de mettre ces aspects dans une adaptation moderne de la farce de *George le Veau*. Nous soutenons l'idée qu'une actualisation de la crise de George permet de faire revivre l'esprit de la farce.

⁷⁵ Michel Rousse, « fonction du dispositif théâtral dans la genèse de la farce », p. 82 - 83

⁷⁶ Classen, 2010, p. 11

Dans le présent chapitre nous abordons la question d'adaptation. Ce chapitre nous permet de montrer la richesse de la représentation d'une farce. Nous expliquons tout d'abord le public envisagé de notre mise en scène de *George le Veau*. Ensuite nous visons à justifier nos choix aussi pour l'adaptation moderne que pour la partie suivante qui constitue la réécriture de certains passages. Notre but est de créer une expérience égale au public moderne et surtout de créer l'effet cherché par la farce : le rire.

2.1 La définition du public envisagé

Aujourd'hui, le théâtre a le plus souvent lieu dans une salle de théâtre, même pendant des festivals.⁷⁷ C'est pourquoi nous choisissons la salle de théâtre comme le lieu scénique de notre farce. Une telle décision est importante, puisque cela définit la composition du public comme étant à prédominance plus âgé, diplômé de l'enseignement supérieur et avec des revenus confortables.⁷⁸ Il faut remarquer qu'une telle situation exclut une grande partie de la société, par exemple enfants, jeunes, allocataires et personnes sans diplôme. Bref, il s'agit d'une situation contradictoire à celle de la farce qui ne fait pas distinction d'âge et de « rang ». Naturellement, de préférence nous voulons encourager chacun à venir voir l'adaptation de la farce de *George le Veau* ou le théâtre en général, mais l'intérêt de notre recherche demande de décrire la situation la plus courante. De plus, le choix pour un festival en plein air compliquerait la question de la description du public, puisqu'il faut connaître ce festival.

Effectivement, le public envisagé se définit dans ce contexte comme un public francophone avec un intérêt supérieur à la moyenne pour le théâtre (4 à 6 visites par an), au courant du théâtre de l'absurde (vu au moins une mise en scène d'une pièce d'Eugène Ionesco ou de Samuel Beckett).⁷⁹

Ce dernier aspect est à notre avis un point essentiel. Nous ne disons pas que la farce et le théâtre de l'absurde sont du même ordre, mais les deux genres se rencontrent dans leur désir de sortir de l'ordre logique des choses. La connaissance du théâtre de l'absurde aide à notre avis à mieux comprendre l'absurde de la farce. C'est également un point essentiel pour l'adaptation moderne comme le montrera la partie suivante.

⁷⁷ Voyez par exemple le *Festival Mettre en Scène* du Théâtre National de Bretagne (Rennes), <http://www.t-n-b.fr/fr/mettre-en-scene/index.php>

⁷⁸ Christopher B. Balme, *The Cambridge introduction to Theatre Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 43. Il faut signaler que l'auteur décrit un public anglophone, mais il nous semble que la situation n'est pas différente en France.

⁷⁹ Cette moyenne nous semble vraisemblable, puisqu'en France il y a une grande tradition de mettre en scène des « classiques ». C'est ainsi que nous avons vu pendant un séjour de six mois en Bretagne un spectacle dans la tradition du théâtre de l'absurde, à savoir la mise en scène de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco par Emmanuel Demarcy-Mota, <http://www.t-n-b.fr/fr/saison/fiche.php?id=748#>

2.2 Justification et description de l'adaptation

Dans cette partie nous expliquons notre choix pour l'adaptation moderne de *George le Veau*. En ce qui concerne la reconstitution historique des farces, Mario Longtin est d'avis que :

« Le spectateur rit ainsi du Moyen Âge lui-même, et de tout ce que l'époque comporte d'étrange et de ridicule pour le spectateur d'aujourd'hui : il rit de la différence. [...] C'est pour éviter que le Moyen Âge ne devienne le personnage principal de notre spectacle, jusqu'à étouffer de son bras niveleur toute originalité de passage, que j'ai voulu prendre le contrepied des productions que j'avais vu jusqu'alors. »⁸⁰

Ces idées nous semblent être très justes, puisqu'une telle situation où le Moyen Âge forme le sujet de la farce, empêche en fait la possibilité d'une représentation dans la mesure où on ne met pas l'accent sur les aspects de la farce. Cependant, notre vision sur la mise en scène des farces diffère de Mario Longtin sur un point essentiel : cet auteur ne voit aucune raison valable pour la réécriture des farces.⁸¹ Pour la mise en scène de *Jenin, Fils de rien*, l'auteur place la pièce dans un contexte (plus) actuel sans changer le texte ancien. Nous voyons bien l'argumentation de ses idées, mais nous sommes d'avis que tout texte théâtral demande une autre approche. C'est pourquoi nous proposons pour notre farce d'étude une réécriture et une actualisation du sujet qui tiennent simultanément compte de l'esprit de la farce.

À notre avis une adaptation moderne est tout à fait valable pour des raisons que nous abordons ci-dessous. Nous avons déjà expliqué en partie notre choix pour une adaptation moderne dans l'introduction. Mais qui plus est, c'est la relation de la farce avec la réalité. Nous avons indiqué dans partie 1.1 que le quotidien se manifeste au niveau des sujets, des personnages et de la langue, même si la farce ne vise pas à reproduire la réalité. Au fond, la farce joue avec la réalité de ses spectateurs en la bouleversant et l'exagérant. D'une part, la flexibilité des farceurs envers la langue versifiée pour la rapprocher à la langue parlée justifie pour nous le choix d'un langage proche de notre propre public contemporain. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser pour l'adaptation une édition moderne de *George le Veau*.⁸² Ce choix garanti aussi l'accessibilité de la mise en scène à tous les spectateurs francophones.

D'autre part, vu que le quotidien du spectateur d'aujourd'hui est différent que celui du spectateur médiéval, nous sommes d'avis que moderniser la pièce aide à garder l'esprit de la farce. Nous ne doutons pas que la version « originale » de *George le Veau* soit compréhensible pour un spectateur moderne, mais nous voulons surtout faire revivre son esprit dynamique et comique, en le plaçant dans un contexte réel pour le spectateur moderne. Il faut à notre avis bouleverser la normalité des spectateurs contemporains pour être capable d'offrir l'expérience originelle de la farce. En outre, différentes représentations

⁸⁰ Mario Longtin, « Dessine-moi un mouton, ou la petite musique de l'ancienne farce française. », dans : Michelle Gally (ed.), *Modernité Médiévale*, 2014, p. 6 (à paraître)

⁸¹ Ibidem, p. 4

⁸² André Tissier, « George le Veau », *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, Tome IV, Paris, Librairie Droz, 1999, p. 129 – 146. Dès maintenant, nous citons de ce recueil en référant à *George le Veau*.

nous avons aidé à comprendre comment une mise en scène plus ou moins moderne peut faire le lien avec le public.⁸³

La crise personnelle du personnage George a une telle importance qu'il n'est pas possible de la supprimer. Mais comme André Tissier l'affirme : « [...] la recherche de son identité est aujourd'hui une démarche peu fréquente. ».⁸⁴ Mais une crise d'identité ne nous est pas étrangère. Différentes crises psychologiques ont pour résultat qu'on doute de notre propre identité, par exemple la crise de la cinquantaine.

Cette crise constitue une matière intéressante pour la farce *George le Veau*, parce qu'elle est le concept le plus populaire pour décrire l'âge moyen⁸⁵ et n'est pas libre de préjugés, ce qui rend possible le jeu par types, propre à la farce. Alexandra M. Freund et Johannes O. Ritter montrent avec leur article que toute une discussion au niveau scientifique existe sur la définition précise de la crise de la cinquantaine. Les deux auteurs manient une définition flexible de cette période de vie, à savoir :

« [...] a lenient conceptualization of 'midlife crisis'[...] viewing middle adulthood as a time during which people are confronted with age-associated challenges. These challenges arise primarily from life-review and social-comparison processes triggered by a certain age. [...] Moreover, because middle adulthood is commonly viewed as the middle of life, the change in future time perspective as the time until death is likely to highlight the limited remaining time for redirecting or correcting one's personal developmental path. Even if this process does not lead to a crisis, it poses a developmental challenge that needs to be mastered. ».⁸⁶

Cependant, l'opinion publique a une toute autre idée de la crise de la cinquantaine. Le film *American Beauty* (1999, Sam Mendes) arrive le mieux à montrer les préjugés sur la matière : le personnage principal, Lester Burnham, 42 ans, commence à avoir assez de sa vie et de son mariage. Il est esclave de la routine jusqu'à ce qu'il tombe amoureux d'une jeune copine de sa fille. Il quitte son travail, achète une voiture de sport, commence à faire du sport pour faire impression sur la jeune fille et aime en plus la bouteille. Voilà, en un mot l'image de la crise de cinquantaine. Il nous semble que l'opinion publique est plus importante que la véritable image de la crise de la cinquantaine. C'est pourquoi pour l'adaptation moderne de *George le Veau*, nous ne visons pas à rectifier l'image. Au contraire, nous l'utilisons volontiers pour créer ce monde schématisé et exagéré de la farce.

Il est maintenant nécessaire de présenter une analyse de quelques extraits de la farce pour prouver que la crise de George fonctionne également comme une crise existentielle.

Premièrement, nous analysons le début de la pièce :

⁸³ La mise en scène de « Klucht van de koe », Theatergroep De Kale, joué le 09-02-2014 dans le Theater De Brakke Grond à Amsterdam, <http://www.theatergroepdekale.com/>

« The Passion Groningen 2014 », vidéo en ligne, NPO, 17-04-2014, consulté le 19-06-2014, http://www.npo.nl/the-passion-2014/17-04-2014/EO_101212444

⁸⁴ André Tissier., « George le Veau », *Recueil de farces (1450 – 1550)*, Tome XI, Paris, Librairie Droz, 1997, p. 63

⁸⁵ Alexandra M. Freund et Johannes O. Ritter, « Midlife Crisis : A Debate », *Gerontology*, 55, 2009, p. 582 et 584

⁸⁶ Ibidem, p. 589

« GEORGE commence. – Ah ! si j’avais su, j’aurais su ; et si je m’étais rendu compte que ma femme était plus que tout d’une forte arrogance, d’une vaniteuse outrecuidance, avec son fier maintien, on m’aurait dit beaucoup de fois : « Prends-la », avant que j’aie été la prendre. Quoi, diable ! elle vient toujours me reprendre, au coucher, au boire, au manger, disant que je viens on ne sait d’où, et me demandant qui je suis. Qui je suis ? je ne peux répondre ; jamais je ne l’ai su ni appris. Quand le vin est tiré, il faut le boire et l’avalier tout doucement. »⁸⁷

Ces répliques montrent bien que le personnage George se sent malheureux dans son mariage, qu’il a un esprit confus et ne sait pas qui il est au fond. Si nous prenons la dernière phrase littérairement, il n’est pas difficile de l’imaginer avec une bouteille du vin pour oublier ses problèmes. Cette image correspond plus au moins à la description prévenue que nous avons donné ci-dessus.

Ensuite, la querelle entre George et sa femme est intéressant à analyser :

« LA FEMME. – Qui es-tu ?

GEORGE. – Qui je suis ?

LA FEMME. – Et oui ; d’où es-tu ?

GEORGE. – D’où je suis ?

LA FEMME. – Oui.

GEORGE. – Jamais je ne l’ai entendu dire. Je suis et je ne sais pas bien qui. Mais, par Dieu, je le saurai. Non, non, je ne veux pas qu’on me fasse des reproches ; sinon, je frapperai. »⁸⁸

Dans le contexte d’une crise de cinquantaine, il est possible de prendre les questions « qui es-tu ? » et « d’où es-tu ? » aussi bien comme des questions philosophiques. En effet, la femme de George peut demander ici à George de réfléchir sur sa vie jusqu’à présent. Nous renvoyons à l’article d’Alexandra M. Freund et de Johannes O. Ritter qui affirment que pour un homme d’âge moyen les défis consistent entre autres à passer en revue son existence pour faire le bilan de sa vie face à la mort.

De plus, l’actualisation de la crise permet de résoudre un autre problème de la farce : l’importance prêtée à la religion chrétienne. Malgré le fait qu’il est presque impossible de retrouver la véritable influence de l’église sur la vie quotidienne au Moyen Âge, il est évident qu’aujourd’hui par suite de la sécularisation, la religion joue un rôle moins important dans la vie de tous les jours. Si aujourd’hui quelqu’un a une crise profonde, comme analysé ci-dessus, cette personne va plutôt suivre un trajet de psychothérapie chez un psychologue que s’adresser à l’église. C’est pourquoi nous proposons que le personnage George s’adresse au psychologue dans l’adaptation moderne. Nous ne voulons pas dire que le psychologue se trouve au même niveau et a la même importance que Dieu et l’église au Moyen Âge. Il s’agit naturellement d’une toute autre relation, mais pour rapprocher la farce de *George le Veau* de l’époque contemporaine, il n’est pas réaliste que George s’adresse au curé. Il est vrai que

⁸⁷ André Tissier (ed.). « George le Veau », p. 133

⁸⁸ Ibidem, p. 135

notre adaptation moderne perd de cette manière l'aspect chrétien et la satire de la foi (et surtout du curé lubrique), mais ce dernier aspect est remplacé pour une satire plus actuelle, celle de la psychologie. Pour toutes ces raisons, nous changeons la crise du personnage George pour une crise de la cinquantaine ou pour reprendre le terme populaire en anglais : une midlife crisis.

L'adaptation moderne nécessite cependant une réécriture de la farce. Naturellement, nous visons à garder l'essentiel du texte « original », dans la mesure où nous pouvons parler d'un original,⁸⁹ parce qu'il est important de respecter la créativité de la farce même. La partie suivante donne une impression de cette réécriture nécessaire.

2.3 La réécriture des passages de *George le Veau*

Cette partie montre par la réécriture de quelques passages le fonctionnement de l'adaptation. Nous voulons montrer qu'il est tout à fait possible de garder dans une réécriture la créativité à la base du récit théâtral. Nous avons eu en vue de garder la structure et la rime de l'édition moderne, de ne changer que l'essentiel et de moderniser la situation, les noms, etc. pour rapprocher le texte au public contemporain. Il faut remarquer que nous prêtons une attention particulière à l'esprit comique de la farce.

Réécriture de la fin de scène 2

Dans la scène 2⁹⁰, George est venu voir le curé pour lui demander de l'aide :

Édition moderne, p. 136

GEORGE. – Vous dites bien ; mais maudit soit qui le sait et ne me dit rien ! Comment pourrai-je le savoir ?

LE CURÉ. – Il faut que vous cherchiez à savoir quels furent vos premiers parents. Mais il est nécessaire d'abord que vous vous recommandiez à Dieu. Et si vous avez pris le bien d'autrui, rendez-le, pour que Dieu vous soit favorable. Pendant ce temps, j'irai voir votre femme, et je l'admonesterai si bien qu'elle reconnaîtra ses torts. N'en ayez pas de souci.

GEORGE. – Je vous attendrai donc ici, jusqu'à la fin de votre entreprise ; et je prierai Dieu dans votre église dévotement, comme vous avez dit.

Réécriture

GEORGE. – Vous dites bien ; mais maudit soit qui le sait et ne me dit rien ! Comment pourrai-je le savoir ?

LE PSYCHOLOGUE. – Il faut que vous cherchiez à savoir quels furent vos premiers parents et comment ils vous ont influencé. Mais il est nécessaire d'abord que vous fais le voyage vers vous-même. Il faut reprendre le contact avec votre voix intérieure.

Et si vous réfléchissez bien sur votre vie, le cas vous soit favorable. Pendant ce temps, j'irai voir votre femme, et je l'admonesterai si bien qu'elle reconnaîtra ses torts. N'en ayez pas de souci.

GEORGE. – Je vous attendrai donc ici, jusqu'à la fin de votre entreprise ; et je méditerai sous votre emprise dévotement, comme vous avez dit.

Dans la réécriture, George visite naturellement son psychologue. Pour mieux établir le lien avec la crise de la cinquantaine et la suite de la pièce (le stratagème de la ruse), il était nécessaire de changer un peu les paroles du curé. Nous avons fait le choix pour le registre

⁸⁹ Nous renvoyons à notre discussion dans l'introduction et l'article de Darwin Smith sur le statut du manuscrit de théâtre.

⁹⁰ Division faite par l'éditeur André Tissier.

de méditation (très à la mode aujourd'hui) et de la thérapie psychomotrice⁹¹ pour des raisons qui s'expliquent dans la suite de la réécriture. Pour l'instant, il suffit de remarquer que l'ajout au niveau de la recherche des ancêtres fait que l'accent est désormais mis sur une variante de l'arbre généalogique, à savoir le génogramme. En effet, le génogramme représente les liens psychologiques qui ont affecté les ancêtres de la personne étudiée et aide ainsi la personne à comprendre ses troubles psychologiques, ses maladies, ses comportements et ses choix dans la vie. De cette manière, la recherche de George n'est plus seulement une recherche sur ses origines (du sang). Cependant, il faut signaler que pour la plupart du public cet arrière-plan échappe à leur attention, mais cela n'est pas grave. Il devient clair dans la pièce que George est en crise, qu'il cherche de l'aide auprès de son psychologue, mais que ce psychologue ne veut que s'en débarrasser de lui. Voilà le centre du conflit.

En faisant la réécriture nous avons essayé de ne changer que l'essentiel du texte pour garder la structure et de maintenir la rime dans les dernières répliques de George. Le mot « dévotement » nous l'avons gardé, puisqu'il indique en avance que George va prendre les conseils de son psychologue comme s'il s'agit d'une véritable religion.

Réécriture de la fin de scène 3

Dans scène 3 le curé et le clerc discutent le stratagème de la ruse :

Édition moderne, p. 137

LE CLERC. – Plaît-il, mon maître ?

LE CURÉ. – Il ne faut pas que tu bouges de ce lieu. Tu sais bien ce que cela veut dire ; car tu vois George : ce nigaud doit faire sa prière à Dieu. Tu te cacheras derrière l'autel. Et réponds-lui comme il convient, qu'il faut obéir à sa femme, bonne et honnête, et qu'il obéisse à ce qu'elle lui fera croire, sinon il sera damné. Puis nous aurons de quoi bien rire.

LE CLERC. – La chose est bien expliquée. Laissez-moi faire tout cela.

LE CURÉ. – Eh bien ! fais donc.

Réécriture

L'ASSISTANT. – Plaît-il, monsieur ?

LE PSYCHOLOGUE. – Il ne faut pas que tu bouges de ce lieu. Tu sais bien ce que cela veut dire ; car tu vois George : ce nigaud doit méditer pour trouver sa voix intérieure. Tu te cacheras dans l'armoire Ikea. Et réponds-lui comme il convient, qu'il faut obéir à sa femme, bonne et honnête, et qu'il obéisse à ce qu'elle lui fera croire, sinon il ne sera pas guéri. Puis nous aurons de quoi bien rire.

L'ASSISTANT. – La chose est bien expliquée. Laissez-moi faire tout cela.

LE PSYCHOLOGUE. – Eh bien ! fais donc.

Dans cet extrait relève l'importance de la « voix intérieure » et la construction de la méditation. En effet, la voix intérieure est une exagération de l'idée à la base de méditation, à savoir qu'il faut revenir à soi et tourner l'attention vers l'intérieur. La méditation est une manière d'être plus conscient du soi et de mieux « écouter » le corps. Nous jouons avec ces éléments. De plus, la construction de la « voix intérieure » a pour résultat que nous pouvons garder la ruse originelle, mais nous y reviendrons plus tard. D'ailleurs, l'aspect de « l'armoire Ikea » est inspiré par le roman populaire de Romain Puértolas, à savoir *L'extraordinaire*

⁹¹ Une expérience personnelle a servi comme source d'inspiration pour la réécriture.

voyage du fakir qui était resté coincé dans une armoire Ikea.⁹² En se référant à ce roman, nous ajoutons un niveau comique pour ceux qui connaissent ce livre. En outre, l'armoire permet d'enlever l'autel de l'édition moderne.

Réécriture des passages de la scène 5

La scène des généalogies fantaisistes de George ou bien sa recherche de son lignage :

Édition moderne, p. 140

GEORGE. – Ne serais-je pas de la lignée des pairs de France ?

LE CURÉ, *même jeu*. – Certainement.

GEORGE. – Le premier roi fut Pharamond, qui institua la loi salique.

LE CURÉ. – Seriez-vous bien de cette lignée ?

GEORGE. – Je ne sais, je n'y connais rien.

LE CURÉ. – Clovis fut le premier roi chrétien.

GEORGE. – Je suis chrétien et je veux l'être. Donc, ce serait mon ancêtre. C'est aussi net qu'un œuf de poule. Mais, lorsque je fus baptisé, je n'ai pas été oint de l'huile royale et sainte : Clovis n'est donc pas mon ancêtre. D'ailleurs, je n'ai pas, comme lui, des crapauds sur mes armoiries.

Dagobert fut le dixième roi, fils d'Isaïe et d'Absalon ; mais je n'ai de lui cerveau ni talon ! Je n'en viendrai jamais à bout. Puisque je ne fus jamais dauphin, comment eût été roi mon père ?

LE CURÉ, *s'approchant de lui comme s'il voulait l'aider dans ses recherches*. – Retournez un peu plus en arrière.

GEORGE. – À penser à tout cela, je perds la tête.

Réécriture

GEORGE. – Ne serais-je pas de la lignée des rois de France ?

LE PSYCHOLOGUE, *même jeu*. – Certainement.

GEORGE. – Le premier roi absolu fut Henri IV, qui institua la liberté de culte.

LE PSYCHOLOGUE. – Seriez-vous bien de cette lignée ?

GEORGE. – Je ne sais, je n'y connais rien.

LE PSYCHOLOGUE. – Louis XIV fut un grand humain.⁹³

GEORGE. – Je suis humain et je veux l'être. Donc, ce serait mon ancêtre. C'est aussi net qu'un œuf de poule. Mais, lorsque je fus né, je n'ai pas été oint de l'huile royale et sainte : Louis XIV n'est donc pas mon ancêtre. D'ailleurs, je ne suis pas, comme lui, un soleil qui brille jour et nuit. Napoléon fut une nouvelle dynastie ; fils de Saint – Jean – de – Daye : mais je n'ai de lui cerveau ni taille ! Je n'en viendrai jamais à bout. Puisque je ne fus jamais dauphin, comment eût été roi mon père ?

LE PSYCHOLOGUE, *s'approchant de lui comme s'il voulait l'aider dans ses recherches*. – Retournez un peu plus en arrière.

GEORGE. – À penser à tout cela, je perds la tête.

Dans ce passage nous avons essayé de trouver de noms actuels sans perdre le jeu original d'un homme sot et confus qui pense d'avoir de grands ancêtres. À notre avis, les personnes indiquées dans l'édition moderne sont trop loin de notre époque contemporaine. C'est-à-dire que nous sommes d'avis que ces personnes historiques sont assez vagues pour un public contemporain, même si leur nom n'est pas inconnu. Il était donc question de trouver des équivalents plus proche de notre époque. En fait, c'était au personnage George de nous donner l'idée en disant « cherchons la lignée de saint Louis [...] »⁹⁴. La lignée de Saint Louis se développe dans la Maison de Bourbons. Le petit-enfant de Saint Louis fut Henri IV.⁹⁵ Pierre Bezbakh le nomme « le premier roi absolu ».⁹⁶ En utilisant ce roi au lieu de

⁹² Le livre a été édité en août 2013.

⁹³ En effet, dans cette phrase il faut utiliser « homme » au lieu d'« humain » pour avoir une phrase correcte, mais nous avons décidé de ne pas changer la phrase pour garder l'effet voulu.

⁹⁴ André Tissier (ed.). « George le Veau », p. 139

⁹⁵ Pierre Bezbakh, *Petit Larousse de l'histoire de France*, Paris, Larousse/Vuef, 2003, p. 877 et 184

⁹⁶ Ibidem, p. 185

Pharamond, il était néanmoins possible de reprendre en partie la structure de la phrase de l'édition moderne.

En ce qui concerne le choix pour Louis XIV, c'était notamment par suite de sa réputation. Le jeu sur son surnom (Louis le Grand)⁹⁷ permet de maintenir la rime. De plus, la phrase suivante de George (« Je suis humain et je veux l'être ») est ironique au niveau du dénouement de la pièce. De nouveau, la structure de l'édition moderne est respectée. Cependant, il était nécessaire de réécrire des phrases. Nous avons trouvé une solution qui joue avec l'autre surnom de Louis XIV (le Roi-Soleil)⁹⁸ et maintient la rime. De plus, cette solution met également l'accent sur la confusion de George.

Enfin, le choix pour la personne remarquable de Napoléon, a aussi pour résultat que nous avons un personnage important du passé qui parle mieux à l'imagination du public que par exemple Clovis ou Dagobert. En même temps, une analyse des noms de l'édition moderne a démontré que le père de Dagobert était à vrai dire le roi Clotaire II.⁹⁹ Le farceur a utilisé les termes insignifiants « Absalon » et « talon » afin de marquer la confusion de George et de versifier la phrase. Nous avons repris ce jeu en ajoutant une plaisanterie savante sur le mot « taille », puisque de Napoléon subsiste l'image générale d'un homme petit.¹⁰⁰ Autrement dit, nous soutenons l'idée que le public envisagé a un tel niveau intellectuel qu'il comprend l'ironie de cette plaisanterie. Du reste, « Saint – Jean – de – Daye » est une commune française dans la région Basse-Normandie. Le fait que George l'utilise comme nom pour le père de Napoléon souligne sa confusion.

Réécriture de la scène 5, suite

Dans un autre passage de la cinquième scène, George commence à citer ces parents contemporains :

Édition moderne, p. 140 – 141

LE CLERC, *à part*. – Vraiment, s'il ne se fait refondre, il mourra dans la peau d'un fou.

George. – Hé ! qu'elle soit pendue par le cou, ma femme, avec son caquet !

LE CLERC, *même jeu*. – Il est digne du bouffon Jacquet.

LE CURÉ. – Alors, il faut procéder plus près de nous.

GEORGE, *passant donc au temps présent et feuilletant un registre récent*. – Voici mon père là, devant moi, assis à la première ligne. Sur mon

Réécriture

L'ASSISTANT, *à part*. – Vraiment, s'il ne se fait refondre, il mourra dans la peau d'un fou.

GEORGE. – Hé ! qu'elle soit pendue par le cou, ma femme, avec son caquet !

L'ASSISTANT, *même jeu*. – Il est digne du bouffon Jacquet.

LE PSYCHOLOGUE. – Alors, il faut procéder plus près de nous.

GEORGE, *passant donc au temps présent et feuilletant un registre récent*. – Voici mon père là, devant moi, assis à la première ligne. Sur mon

⁹⁷ Bezbakh, 2003, p. 877

⁹⁸ Ibidem, p. 205

⁹⁹ Ibidem, p. 876

¹⁰⁰ Sprangers, Roy, « 'Kleine generaal' Napoleon was niet klein. », *Is Geschiedenis*, 2012, consulté 18-08-2-14, <http://www.isgeschiedenis.nl/historisch-misverstand/kleine-generaal-napoleon-was-niet-klein/>

Il faut imaginer George comme un grand type pour continuer cet élément comique au niveau de la représentation.

arbre généalogique, il faut, au milieu de tous, brancher, droit comme une vigne, mon frère aîné. (*Repérant des noms connus*) Voici Gervais, voici Colin, voici maître Hector Jobelin qui, durant sa vie et suivant l'usage, fut le premier fol de notre village. Voici, dans les dernières lignes, le frère de notre chambrière. Voici Thibault, voici Poncet. Me voici le dernier des sept, gentilhomme de nom et d'armes ; et trois de mes frères soldats, qui ne cassèrent jamais une lame.

génogramme, il faut, au milieu de tous, brancher, droit comme une vigne, mon frère aîné. (*Repérant des noms connus*) Voici De Saussure, voici un Albanais, voici Louis de Funès qui, durant sa vie et suivant l'usage, fut le premier fol de notre village. Voici, dans les dernières lignes, le frère de notre chambrière. Voici Chirac, voici Mitterrand. Me voici le dernier des parents, gentilhomme de nom et d'armes ; et trois de mes frères soldats, qui ne cassèrent jamais une lame.

Sur les conseils du curé, nous procédons plus près de nous. Pourtant, nous avons choisi des personnes historiques du dix-neuvième et vingtième siècle, autrement George ne peut pas être « le premier de ce nom et le dernier »¹⁰¹. Le terme « génogramme » souligne comme décrit ci-dessus, le registre psychologique de l'adaptation moderne. Le nom « De Saussure » consiste en une plaisanterie au niveau de sa profession : Ferdinand de Saussure est le fondateur du structuralisme. C'est l'ironie, puisque les démarches de George montrent qu'il n'est pas du tout structuré ou cohérent dans ses pensées. Puis, Louis de Funès nous semble un bon « fol de village », par son comique et sa folie renommés en France. À vrai dire, le terme « un Albanais » n'a pour but que la versification. Toutefois, le terme ajoute au comique, puisque parmi les noms des hommes historiques, il est inattendu et inconvenant. Vu que le nom « Mitterrand » rime avec le terme « parents » et qu'ainsi la structure et la signification de la phrase est gardée, on l'a mis au lieu de « Poncet ». Après, il nous semble comique de changer le nom « Thibault » pour « Chirac », puisque l'ironie en est bien évidente : Chirac et Mitterrand furent tous les deux hommes politiques, mais avec des convictions bien opposées, tandis que nous le donnons la même origine du sang.

Réécriture de la scène 6

Dans la sixième scène, le clerc imite la voix de Dieu :

Édition moderne, p. 142

À l'autel de l'église. Comme précédemment, le Clerc montre sa tête de temps à autre, pour le public.

GEORGE. – Dieu, je me plains d'Alison, ma femme.

Réécriture

Près de l'armoire Ikea. Comme précédemment, l'assistant montre sa tête de temps à autre, pour le public.

George est assis sur un coussin, le dos droit, les jambes maladroitement croisées et les yeux fermés.

GEORGE. – Alors, George, calme-toi, respire profondément.

Après un temps.

GEORGE. – Ah ! Quel tourment ; je n'y arrive pas obligatoirement.

L'ASSISTANT, faisant sa voix intérieure. – George ! sois témoin de ce qui se passe en soi. Écoute-bien, puisque c'est moi, ta voix intérieure.

GEORGE. – Ah ! voix intérieure, je me plains d'Alison,

¹⁰¹ André Tissier (ed.). « George le Veau », p. 141

Dites, que je sache la vérité. Elle m'a reproché mon lignage, car je ne sais lui dire qui je suis. Pour cela, sire Dieu, je vous prie, si j'ai tort et elle raison, que vous m'appreniez ici comment c'est qu'il faut que je fasse.

LE CLERC, *faisant Dieu*. – George, si tu veux recevoir ma grâce, il te convient de croire, sans déshonneur, tout ce que te dira ta femme, et d'obéir à sa volonté. Et aussi tu t'obligeras à donner à ton curé un veau pour la dîme que tu lui dois sur ton bétail. Veille bien à entendre, pour ton salut, ce que je te dis. *(Et le Clerc, sans être vu, jette à George une peau de veau, en lui faisant croire que c'est une robe du paradis.)* Cette robe du paradis, je te la donne ; et tu t'en revêtiras. Puis, quand tu seras devant ta femme, tu connaîtras alors ton nom.

GEORGE. – Grand merci, Seigneur. Et si elle cherche querelle, ne dirai-je rien ?

LE CLERC. – Pas un mot.

GEORGE, *après avoir mis sur lui la peau de veau*. – J'y vais donc.

ma femme. Dites, que je sache la vérité. Elle m'a reproché ma vie, car je ne sais lui dire qui je suis. Pour cela, je vous prie, si j'ai tort et elle raison, que vous m'appreniez ici comment c'est qu'il faut que je fasse.

L'ASSISTANT. – George, si tu veux avoir la paix, il te convient de croire, sans déshonneur, tout ce que te dira ta femme, et d'obéir à sa volonté. Et aussi tu t'obligeras à donner à ton psychologue un veau pour le paiement que tu lui dois pour son travail. Veille bien à entendre, pour ton bien-être, ce que je te dis. *(Et l'assistant, sans être vu, jette près de George une peau de veau, en lui faisant croire que c'est un costume élégant.)*

Cette robe, tu t'en revêtiras, pour courtiser ta femme. Puis, quand tu seras devant ta femme, tu connaîtras alors ton nom.

GEORGE. – Grand merci. Et si elle cherche querelle, ne dirai-je rien ?

L'ASSISTANT. – Pas un mot.

GEORGE, *après avoir mis sur lui la peau de veau*. – J'y vais donc.

Ce passage montre bien le fonctionnement de la ruse dans l'adaptation. Il est clair que la construction de « la voix intérieure » permet le jeu originel, mais au lieu du clerc qui faisait Dieu en imitant sa voix, l'assistant imite la voix intérieure de George. C'est facile, puisque George prend l'affaire au sérieux, à l'exagération près. La voix forme une véritable religion comme la religion chrétienne dans l'édition moderne. George ne remarque même pas que la voix vient de l'extérieur au lieu de son intérieur. Cela constitue un jeu comique pour le spectateur qui comprend bien la bêtise de George.

En conclusion, la ruse ainsi donnée permet dans la suite de la pièce le déséquilibre mental et physique de George. En actualisant la crise du personnage George, nous pensons trouver la solution au problème, d'autant plus que l'intrigue de la farce ne change pas, de même que la farce garde son absurdisme et son esprit dynamique et comique.

Ce chapitre contient quelques réflexions sur l'expérience du spectateur médiéval qui servent à contribuer à la discussion scientifique.

Nous avons souligné dans le deuxième chapitre que nous cherchons pour le public contemporain une expérience qui ressemble à l'expérience médiévale de la farce. Mais en quoi consiste cette expérience, à part du rire? Nous sommes bien consciente de nous engager sur un terrain glissant, étant donné la rareté des sources et le fait que le spectateur médiéval est depuis longtemps retourné à la poussière et qu'ainsi il n'est pas possible de l'interroger sur la représentation. Mais la matière nous intéresse, d'autant plus que le spectateur joue un rôle décisif dans la production du théâtre.

En outre, nous soutenons l'idée que des approches modernes peuvent nous aider à mieux comprendre l'expérience du spectateur médiéval. Dans ce chapitre nous essayons de faire un bilan (restreint) de l'expérience du spectateur médiéval en marquant en même temps la différence avec le spectateur contemporain.¹⁰² Ainsi, nous arrivons à une proposition de la situation scénique de l'adaptation moderne.

3.1 La connaissance et L'horizon d'attente du spectateur

Selon la notion d'« implied spectator » de Patrice Pavis, certaines structures internes de la production théâtrale invitent le public à réagir :

« Reception aesthetics assumes that aesthetic communication functions by merging the response-inviting structures of the text with the expectation and knowledge of the spectator/reader in *concretizations*. These are [...] quite literally the moments when production and reception coalesce as spectators ascribe meanings to the signs produces on stage. »¹⁰³

C'est en effet l'idée que le spectateur joue un rôle important dans la production de signification. Il faut souligner que de différents éléments influencent la réception, entre autres l'horizon d'attente du spectateur et sa connaissance. Il nous apparaît important d'aborder ces deux éléments.

Tout d'abord l'horizon d'attente. Celui-ci est déterminé par des expériences antérieures du spectateur dans le champ du théâtre.¹⁰⁴ Ces expériences aident par exemple à mieux comprendre les différents éléments théâtraux et à apprendre les conventions théâtrales.¹⁰⁵

¹⁰² Il s'agit bien sûr d'un spectateur modèle. Il faut souligner que nous utilisons librement les deux termes « public » et « spectateur », sans tenir compte de leur différence, mais en parlant du « spectateur médiéval » il s'agit en effet d'un group collectif et historique. Pour le « spectateur contemporain » nous renvoyons à notre définition du public envisagé dans partie 2.1.

¹⁰³ Balme, 2008, p. 39

¹⁰⁴ Ibidem,

¹⁰⁵ Ibidem, p. 37

Il faut être conscient que le spectateur médiéval moyen était probablement plus habitué à voir du théâtre que le spectateur moyen d'aujourd'hui, vu que de nombreuses occasions ont lieu pour voir des représentations publiques et/ou gratuites. Nous parlons de fêtes populaires, fêtes religieuses, la signature d'une paix, entrées (royales), banquets et activités théâtrales de joueurs de farces qui jouent ici et là dans la ville, etc.¹⁰⁶ C'est pour reprendre les mots de Katell Lavéant et Matthieu Bonicel : « la société urbaine de la fin du Moyen Âge accorde au fait performatif une place essentielle. »¹⁰⁷

Enfin, un public très varié avait la possibilité de voir souvent des pièces, tandis que la description du public envisagé souligne qu'aujourd'hui seule une part limitée de la société a accès au théâtre, mais toutefois avec une fréquence sans doute moins importante qu'au Moyen Âge. Cela implique que l'horizon d'attente du spectateur médiéval était beaucoup plus développé et précisé que du spectateur contemporain. Vu l'expérience du spectateur médiéval, celui-ci arrivait probablement mieux à comprendre et déchiffrer les différentes démarches et aspects du spectacle. Il attend impatiemment l'usage des objets présents sur la scène (la peau de veau) et le déroulement de la ruse dès le moment que le personnage George se présente sur scène. En outre, il connaît les personnages codés et leur rôle dans l'intrigue. En tout cas, la connaissance sur le théâtre en général et la pièce en particulier sont des notions essentielles dans la production de signification.¹⁰⁸

Il est clair que pour le spectateur contemporain moyen la situation est bien différente. Il nous semble que son expérience moins développée a pour résultat que le spectateur contemporain moyen arrive moins à percevoir tous les éléments que la représentation offre.

Ensuite, en ce qui concerne la connaissance du spectateur sur le monde montré sur scène, nous voyons que celle-ci joue également un rôle essentiel.¹⁰⁹

Si les farces montrent la vie quotidienne d'une manière exagérée et schématisée, il faut s'interroger sur l'influence sur le public. Le public médiéval reconnaît le jeu avec la réalité et se sent concerné par un rire unifiant, même si l'identification n'est pas possible du fait du bouleversement de la normalité et de l'aspect d'exagération. Néanmoins, il est question d'une certaine relation avec le public. C'est aussi pourquoi nous avons voulu moderniser la pièce pour que la relation entre le public et le monde montré sur scène ne change pas, puisqu'une part considérable du jeu comique réside exactement dans la relation du public avec la réalité.

¹⁰⁶ Mazouer, 1988, p. 269 - 270

¹⁰⁷ Matthieu Bonicel et Katell Lavéant, « Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques. », *Médiévales* 59, 2010, p. 98

¹⁰⁸ Jon Withmore, *Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performance*, University of Michigan Press, 1994, p.55

¹⁰⁹ Balme, 2008, p. 39

Pourtant, il faut signaler que pour le spectateur médiéval, il s'agit d'histoires communes, puisque les farces ont souvent une source narrative.¹¹⁰ Charles Mazouer affirme que :

« [...] les farces mettent sur la scène des donnés qui viennent des fabliaux, plus largement, même, elles reprennent des motifs narratifs qui circulent, sous forme écrite ou orale, dans toute l'Europe et peut-être au-delà. »¹¹¹

En outre, *George le Veau* développe le vieux thème folklorique de la transformation en animal.¹¹² Cette matière universelle s'inscrit dans la réalité du spectateur médiéval. Pour le spectateur contemporain, au contraire, l'histoire de *George le Veau* contient une matière nouvelle. Il nous semble que cette différence influence la manière dont les deux publics de différentes époques perçoivent la pièce *George le Veau*.

Face à la fin de *George le Veau*, il nous semble que le public médiéval était probablement plus habitué à la violence (inattendue) dans la farce, grâce aux fabliaux.¹¹³ Et en plus, la transformation en veau du personnage George était peut-être moins une surprise grâce à ce thème folklorique. Même si les farces montrent un monde sans logique, la pièce *George le Veau* était probablement moins absurde pour le public médiéval que pour le public contemporain. L'actualisation de la crise de George ne change pas l'absurdité de la pièce.

Cependant, il faut remarquer que le théâtre contemporain est beaucoup plus varié que le théâtre médiéval. Le théâtre contemporain offre par exemple des représentations dans la tradition du théâtre de l'absurde et du théâtre brechtien avec la préférence pour le non-sens, la crise du drame et la rupture communicative.¹¹⁴ Pensons également au théâtre post-moderne qui renonce à l'héritage textuel et dramatique et s'inscrit dans l'autoréflexivité.¹¹⁵ C'est-à-dire que le spectateur contemporain a probablement vu des représentations absurdistes/illogiques. Mais cela ne change pas le fait que pour le public médiéval il était une matière assez connue. Il nous apparaît que la farce ou plus spécifiquement l'adaptation moderne de *George le Veau* et surtout son dénouement sont pour le spectateur contemporain moyen difficile à saisir. Cela veut dire que l'absurdisme de la pièce devient le sujet même du rire.

Après ces réflexions, nous abordons dans la partie suivante la question des conditions de représentation.

3.2 Les conditions de représentation

Les conditions de la représentation au niveau de l'espace théâtrale et l'espace scénique a

¹¹⁰ Rousse, « Mystères et farces à la fin du Moyen Âge : problèmes de théâtre populaire », p. 246

¹¹¹ Mazouer, 1988, p. 292

¹¹² Ibidem, 1988, p. 331

¹¹³ Angeli, 1986, p. 15

¹¹⁴ Patrice Pavis, « L'héritage classique du théâtre post-moderne », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1988, p. 217 <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/download/1707/1671>

¹¹⁵ Ibidem, p. 224 et 225

notre intérêt particulier dans cette partie. Tout d'abord, nous parlons de l'espace théâtral, autrement dit le lieu de représentation.

Les farces ont souvent lieu en plein air et comme indiqué sur une estrade surélevée en bois. Le public l'entoure de trois côtés et se tient debout. Effectivement, la farce pénètre dans la vie quotidienne de son public et les spectateurs ne sortent pas de leur réalité quotidienne de la ville. Cependant, nous avons souligné l'importance de la distance pour le théâtre comique. C'est la fonction du dispositif scénique de créer cet effet.

Nous voyons bien que le théâtre médiéval donne par définition une autre expérience, puisque les conditions sont différentes et aussi le comportement du public. Michel Rousse donne un extrait de l'ordonnance de police prise à Tournai en 1550 à l'occasion d'un spectacle :

« Qu'aucune personne quelle qu'elle soit, ne se permette de crier, huer, ni jeter de quelque manière que ce soit après les joueurs, de même quand ils feront lesdits jeux, sous peine d'amende d'un carolus d'or.

[...] Que personne ne se permette de lâcher ses eaux sur les estrades, ni sur les bonnes gens qui seront assis dessous, sous peine de deux carolus d'or. »¹¹⁶

L'auteur souligne qu'il s'agit d'un cas extrême, mais l'exemple montre bien que les représentations étaient moins tranquilles qu'aujourd'hui. Il s'agit en effet d'un public actif qui utilise l'acte performatif pour se former et exprimer une opinion.¹¹⁷ La représentation peut donner lieu à un débat public. En ce qui concerne la représentation de *George le Veau*, nous pouvons nous imaginer un débat autour de l'image donnée de la femme et du mari ou des réactions spontanées pendant la mise en scène, étant donné que la situation théâtrale a permis de telles réactions.

Aujourd'hui, la convention théâtrale demande un autre comportement du spectateur contemporain. Christina M. Fitzgerald constate que:

« Ritual signals now call for polite behavior from the audience – from curtains to reminders to turn off cell phones – and, except in more avant-garde performances, the audience sits, while the actors move, putting on a “show” for the audience. »¹¹⁸

Effectivement, le public contemporain semble un public beaucoup moins actif que le public médiéval, d'autant plus que le premier est installé dans une chaise assez confortable.

De plus, selon Christopher B. Balme « *Factors such as location within the auditorium have decisive influence on receptive attitudes* ». ¹¹⁹ Autrement dit, l'emplacement du public influence sa manière de recevoir la pièce théâtrale.

¹¹⁶ Rousse, « Mystères et farces à la fin du Moyen Âge : problèmes de théâtre populaire », p. 248 - 249

¹¹⁷ Boniciel et Lavéant, 2010, p. 101 - 102

¹¹⁸ Fitzgerald, 2012, p. 7

¹¹⁹ Balme, 2008, p. 39

Le spectateur médiéval qui se trouve debout et parmi une foule bruyante avait peut-être du mal à suivre toute la pièce, surtout quand il se trouve loin du dispositif scénique. Mais le fait d'être debout parmi une foule a aussi pour résultat qu'il est plus facile d'entrer en contact avec les autres spectateurs pendant la représentation (par des regards ou des mots). Il nous semble que le spectateur médiéval avait probablement l'idée d'appartenir à un groupe collectif, aussi créait par la rupture nette entre les spectateurs et les farceurs par le dispositif scénique.

Aujourd'hui, l'espace théâtral primordial est la salle de théâtre. Le spectateur s'y trouve dans le noir, dans une chaise confortable. Au fond, cela veut dire que le spectateur contemporain est un spectateur anonyme, caché dans l'obscurité de la salle. Il n'y a pas la sensation du collectif. Le spectateur contemporain est seul. Ce n'est qu'après le spectacle (ou pendant la pause) qu'il a l'occasion d'en discuter avec les autres. Enfin, il s'agit d'une autre expérience.

En ce qui concerne l'espace scénique, nous soulignons que le dispositif polyvalent et simple de la farce demande du spectateur une certaine fantaisie et bienveillance. L'effet sur le public est que celui-ci accorde une attention primordiale au jeu de l'acteur et le dialogue. C'est la richesse de la farce qu'il faut à notre avis garder.

Cela veut dire que nous gardons dans l'adaptation moderne la juxtaposition des lieux, le rideau (et donc la coulisse) et le minimalisme au niveau du décor. Cependant, nous ne pensons pas qu'un dispositif surélevé ajoute quelque chose aujourd'hui, étant donné que la salle de théâtre fait déjà une distinction nette entre la vie quotidienne des spectateurs et le monde théâtral.

En outre, il nous semble que certains attributs aident à mieux établir le monde théâtral. Autrement dit, nous ne respectons pas tout à fait la simplicité ou bien l'absence de décor de la farce. Nous proposons les attributs suivants dans l'adaptation : un canapé à quatre roues avec un coussin, une chaise pour le psychologue, une armoire Ikea et une bouteille d'alcool. La peau de veau, la chronique et les lunettes sont déjà indiquées dans le récit. La mobilité du canapé permet la création des lieux « maison de George » et « cabinet du psychologue » et donc la juxtaposition des lieux théâtraux. Le canapé supporte le préjugé du client allongé qui vide son cœur à son psychologue. L'armoire Ikea est nécessaire pour le déroulement de la ruse. Bref, c'est un décor minimaliste, polyvalent et donc dynamique, bien dans la tradition de la farce.

En conclusion, la discussion dans ce chapitre a montré que la différence entre le spectateur médiéval et le spectateur contemporain fait qu'ils ont une autre expérience du théâtre. Il est clair que de cette manière il est difficile ou impossible de faire revivre l'expérience du spectateur médiéval. Néanmoins, nous soutenons l'idée qu'il est possible de respecter la dynamique et l'esprit comique de la farce, par exemple au niveau de l'espace scénique.

Conclusion

Dans cette partie nous revenons à la question centrale de la recherche, à savoir : comment garder l'esprit de la farce dans une adaptation moderne ?

En définitive, la farce fait preuve d'un esprit comique et dynamique dans différents aspects : comique et dynamique au niveau de la langue, au niveau du renversement du monde, au niveau du fonctionnement interne (la ruse), dynamique au niveau scénique et même au niveau comique. Le comique se manifeste également dans la satire, le registre du bas, l'exagération, l'opposition de deux normes, le jeu expressif de l'acteur, les déguisements, la ridiculisation des costumes et l'usage inattendu des objets.

Pour garder cet esprit comique et dynamique dans une adaptation moderne, il faut une réécriture qui respecte bien le fonctionnement et le dénouement de la ruse (ici la ruse basée sur la faiblesse de George et le stratagème de l'imitation vocale), la structure et la signification des phrases, la rime, l'absurdité de la farce (ici la persuasion absurde), l'exagération qui évite la pitié, les personnages types, la situation scénique, le jeu des mots et l'importance du rire. Il nous semble qu'une telle réécriture ne détruit pas la farce, mais au contraire, elle offre une expérience unique pour le spectateur contemporain, proche de son univers mental et sans faire de l'époque médiévale le sujet principal. C'est une mise en scène qui à notre avis arrive mieux à montrer la richesse des farces qu'une reconstruction historique.

Cependant, la réécriture de *George le Veau* perd l'aspect religieux. De cette manière, l'adaptation moderne ne contient pas le renversement proprement dit de l'ordre religieux, autant plus que le psychologue aujourd'hui ne fait pas un « ordre » en tant que tel. En revanche, nous avons ajouté une dimension ironique et la possibilité d'un jeu comique de l'assistant caché dans l'armoire Ikea.

En outre, notre adaptation moderne propose un bouleversement de la normalité du spectateur contemporain. À notre avis, c'est un aspect essentiel de la farce et de son esprit comique. Enfin, la réécriture de *George le Veau* crée plutôt une farce moderne, autant plus que l'expérience du spectateur contemporain est par définition une expérience différente que celle-ci du spectateur médiéval.

La farce, c'est avant tout le rire. Nous pensons garder cet esprit dans notre réécriture de *George le Veau*.

Bibliographie

- Angeli, Giovanna, « Persuasion absurde et manque d'identité dans le théâtre comique de la fin du Moyen Âge », *Le Moyen Français*, Vol. 19, 1986, p. 1 – 17
- Balme, Christopher B., *The Cambridge introduction to Theatre Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- Bergh, Hans, van den, *Konstanten in de komedie. Een onderzoek naar komische werking en ervaring*, Amsterdam, Moussault's Uitgeverij NV, 1972
- Bezbakh, Pierre, *Petit Larousse de l'histoire de France*, Paris, Larousse/Vuef, 2003
- Boniciel, Matthieu et Lavéant, Katell, « Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques. », *Médiévales* 59, 2010, p. 91-105
- Classen, Albrecht, « Laughter as an Expression of Human Nature in the Middle Ages and the Early Modern Period: Literary, Historical, Theological, Philosophical, and Psychological Reflections. Also an Introduction. », Dans: Albrecht Classen (ed.), *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times : epistemology of a fundamental human behavior, its meaning, and consequences*, Berlin: Walter de Gruyter, 2010, p. 1 - 15
- Décote, Georges, *Histoire de la littérature française : Moyen Âge, XVIe siècle. Itinéraires littéraires*, Paris, Hatier, 1988
- Duplat, André (ed.), *Andrieu de la Vigne : Le Mystère de Saint Martin, 1496*, Librairie Droz, Genève, 1979
- Fitzgerald, Christina M, « 'The Best Paper Assignment Ever!' Teaching Medieval Drama Through Writing », *This Rough Magic*, Vol. 3, 2, 2012, p. 1 – 27
- Freund, Alexandra M. et Ritter, Johannes O., « Midlife Crisis : A Debate », *Gerontology*, 55, 2009, p. 582 – 591
- Helbo, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?, 50 questions*, Paris, Klincksieck, 2007
- Koopmans, Jelle, « Wat communiceert toneel in de Middeleeuwen? », *Madoc*, « Middeleeuwse communicatie », 4, 2012, p. 265 – 272
- La mise en scène de « Klucht van de koe », Theatergroep De Kale, joué le 09-02-2014 dans le Theater De Brakke Grond à Amsterdam, <http://www.theatergroepdekale.com/>
- Longtin, Mario, « Dessine-moi un mouton, ou la petite musique de l'ancienne farce française. », dans : Michelle Gally (ed.), *Modernité Médiévale*, 2014, p. 1 – 11 (à paraître)
- Mazouer, Charles, *Le Théâtre Français du Moyen Âge*, Paris, Éditions Sedes, 1998
- Patrice Pavis, « L'héritage classique du théâtre post-moderne », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1988, p. 217 – 232

<https://journals.ku.edu/index.php/jdtd/article/download/1707/1671>

Rey-Flaud, Bernadette, *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450 – 1550*, Genève, Librairie Droz, 1984

---, « Le comique de la farce », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37, 1985, p. 55 – 67

Rousse, Michel, *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004

--- (ed.), *La Farce de Maître Pathelin*, Paris, Éditions Gallimard, 1999

Smith, Darwin, « Les manuscrits 'de théâtre'. Introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas. », *Gazette du livre médiéval*, 33, 1998, p. 1 - 10

Sprangers, Roy, « 'Kleine generaal' Napoleon was niet klein. », *Is Geschiedenis*, 2012, consulté 18-08-2-14, <http://www.isgeschiedenis.nl/historisch-misverstand/kleine-generaal-napoleon-was-niet-klein/>

Théâtre National de Bretagne. Consulté le 17-08-2014, <http://www.t-n-b.fr/fr/mettre-en-scene/index.php> et <http://www.t-n-b.fr/fr/saison/fiche.php?id=748#>

« The Passion Groningen 2014 », vidéo en ligne, *NPO*, 17-04-2014, consulté le 19-06-2014, http://www.npo.nl/the-passion-2014/17-04-2014/EO_101212444

Tissier, André (éd.). « George le Veau », *Recueil de farces (1450 – 1550)*, Tome XI, Paris, Librairie Droz, 1997, p. 59 – 114

---, « George le Veau », *Farces françaises de la fin du Moyen Âge*, Tome IV, Paris, Librairie Droz, 1999, p. 129 – 146

---, « Jenin, fils de Rien », *Farces du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1984, p. 197 – 236

---, « Le Meunier dont le Diable emporte l'Âme en Enfer », *Farces du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1984, p. 337 – 39

---, « Cuvier », *La Farce du Cuvier et autres farces du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2001, p. 15 – 32

Withmore, Jon, *Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performance*, University of Michigan Press, 1994

Source de l'image de la couverture:

Mark Anderson, 'I had that dream again. You know, the one where I'm lactose intolerant.', Andertoons. URL : <http://www.andertoons.com/cow/cartoon/0603/i-had-that-dream-again-you-know-one-where-im-lactose-intolerant>

Remerciements

Je voudrais remercier les personnes qui m'ont motivé dans ma carrière académique jusqu'à présent et spécialement dans l'accomplissement de cette recherche. Un grand merci

à mes professeurs de littérature et des arts du spectacle à l'Université Utrecht et à l'Université Rennes 2. En particulier à Mme Katell Lavéant et Mme Émmanuelle Radar, qui m'ont aidé à atteindre un niveau plus académique et m'ont beaucoup inspirée. J'ai eu le bonheur de suivre vos cours. Je remercie Mme Lavéant également pour l'excellente direction de mon mémoire.

à Renske Marechal, Janske School et Jasper van Duuren, parce que sans votre aide je n'aurais jamais pu finir mes études.

à Mario Longtin de l'Université Western Ontario, pour m'avoir envoyé l'article intéressant sur votre mise en scène de la farce *Jenin, Fils de rien*.

à Edwina Loe, pour le soutien inconditionnel.

à Anaïs Potiron et Janna van Leeuwen pour vos commentaires soigneux sur la langue.

à mes amis, pour votre soutien et vos encouragements. En particulier Hilde Visser, Annelotte Snetselaar et Suzette van Haaren.

à mes parents, pour votre appui à distance et votre support de tous mes projets.