

## Belle-lettrisme et mise en marge de la culture populaire: le cas du théâtre polémique à l'époque de la Réforme

Jonathan Beck\*

Posons d'emblée deux théorèmes: 1) Par définition le rôle de la "culture populaire," dès qu'on accepte d'opérer avec ce concept, est de se faire marginaliser par la "haute culture" ou la "culture officielle." 2) Les expressions de ce que nous appelons "culture populaire," tout en reflétant l'idéologie d'un système culturel plus large, *participent en même temps à la faire naître*. Elles sont à la fois expression *et* cause, forme et formante.

Exemple: Le bouleversement de la mentalité chrétienne au XVI<sup>e</sup> siècle. Certains parmi les nombreux témoignages de la culture populaire à cette époque se présentent comme des "reflets" de la Réforme à laquelle ils participent, mais en général on ne leur accorde qu'une place accessoire dans l'histoire de la réforme.<sup>1</sup> Pourtant, il est évident que l'esprit et les doctrines de la Réforme se sont diffusés à travers l'Europe (avec une rapidité fulgurante dans certaines régions) non principalement par la parole écrite, mais par l'intermédiaire de ce que nous appelons aujourd'hui les "media de masse"— en l'occurrence le sermon, la chanson, la gravure, et le théâtre *populaires*.<sup>2</sup> Or ce dernier, à l'époque de la Réforme, s'offre à nous de par sa nature ambiguë (manifestation de la culture populaire conservée par l'écriture et par là récupérée par les Belles Lettres auxquelles elle s'intègre mal) comme un cas paradigmatique d'un processus de valorisation (et de dévalorisation) dont il importe de comprendre le fonctionnement. Dans les pages qui suivent je tenterai d'élucider ce problème à travers l'exemple du théâtre populaire (proto)protestant et anti-protestant au XVI<sup>e</sup> siècle. Rappelons que "théâtre populaire" signifie, pour cette époque, des pièces dramatiques s'adressant à *toutes* les classes de la société y compris le peuple.

---

\*Jonathan Beck has published widely in the field of French studies. His essays may be found in *Critical Inquiry*, *Littérature*, *Le Théâtre au Moyen Age*, and elsewhere.

La nature et la fonction de ce théâtre restent depuis longtemps occultées par un malentendu fondamental (le malentendu de l'écriture) né du chevauchement partiel du théâtre populaire sur un théâtre *littéraire* naissant. En effet, celui-ci est né de l'écriture et vit d'elle (à la différence du sermon, de la chanson et de la gravure), alors que le théâtre populaire n'y fait appel qu'accessoirement (comme simple moyen de conserver la trace du *jeu*). Or de la concurrence au XVI<sup>e</sup> siècle du nouveau théâtre littéraire (Baïf, Muret, Jodelle, Grévin) avec le théâtre populaire, naquit le schéma comparatif (qui règne encore aujourd'hui) d'après lequel le théâtre populaire apparaît essentiellement comme une version inférieure et imparfaite du modèle littéraire. Ainsi relégué aux marges d'une histoire littéraire à laquelle il n'a jamais prétendu appartenir, le théâtre populaire de la Réforme a toujours été pris pour ce qu'il n'a jamais voulu être. Qu'a-t-il donc voulu être? On ne saurait répondre à cette question qu'après s'être défait du réflexe qui consiste à vouloir faire rentrer le théâtre populaire dans les catégories du théâtre littéraire.

Une vingtaine de pièces dramatiques subsistent aujourd'hui d'un répertoire bien plus vaste qui avait pour fonction au XVI<sup>e</sup> siècle la diffusion, sous forme de jeux et débats "par personnages," de doctrines politico-religieuses pour et contre la réforme luthérienne et calvinienne.<sup>3</sup> Se trouvent ainsi mises en oeuvre les techniques et les conventions fort souples d'un genre dramatique court et accommodable à tous les sujets et à des fonctions les plus diverses: la *moralité* aux personnages allégoriques. Connues sous l'étiquette de "moralités polémiques," les pièces appartenant à ce sous-genre propagent auprès des masses les idées et les doctrines des partisans de la réforme aussi bien que celles de leurs adversaires défenseurs de l'orthodoxie. Or quel fut le rôle—l'importance, l'étendue—de ces pièces dans la Réforme en France? Cette question mérite de sérieuses réflexions, mais on ne saurait y répondre tant que les cadres de l'investigation continueront à laisser en marge les "pièces" essentielles du dossier, c'est-à-dire les pièces dramatiques elles-mêmes. Que celles-ci soient restées longtemps inédites, mal connues et méconnues, voilà qui n'est qu'un exemple entre mille autres du problème plus large qui est en cause ici: la mise en marge systématique par l'érudition universitaire de la culture dite populaire (avec toutes les connotations qu'entraîne ce vocable, qu'on en soit conscient ou non). Il n'est pas de mon propos de mettre en question l'utilité du concept "culture populaire"; il s'agit plutôt d'en montrer quelques-unes des conséquences fâcheuses—et, en particulier, à quel point les schèmes traditionnels de l'historiographie littéraire peuvent déformer, à notre insu, la perception et réception de genres proprement para-littéraires. C'est dans ce contexte que je voudrais poser maintenant quelques prolégomènes à la lecture des anciennes moralités dites "polémiques," avant de passer en revue brièvement quelques exemples du répertoire.

POUR LIRE LES "MORALITÉS POLÉMIQUES": PRÉVENTIONS À SURMONTER

Les moralités sont un genre tantôt grave, tantôt gai,  
qui s'apparente toujours au genre ennuyeux.

—L. Dubech, 1931

L'idée qu'en général on se fait des *moralités* rejoint à peu près ce jugement de Dubech, calqué moins sur la réalité que sur une boutade de Voltaire. En fait, les *moralités* n'ont pas toujours les intentions édifiantes qu'en toute ignorance on attribue au genre en bloc. Et comme avant tout elles n'ont pas été faites pour une postérité de lecteurs (encore moins des lecteurs professionnels), elles ont d'autres qualités que celles qu'on attend d'un théâtre littéraire.

A qui aborde donc aujourd'hui la *lecture* d'anciennes *moralités* polémiques il importe de signaler plus d'un écueil risquant d'obscurcir son horizon d'attente. Comme celui-ci orientera la lecture et en déterminera en partie le fonctionnement, dissipons autant que possible les préventions sédimentées d'une impérieuse historiographie littéraire qui, dès le siècle dernier, posa les cadres d'une Littérature par rapport à quoi les pièces qui nous occupent ne pouvaient être situées qu'en marge. Il n'était pas moins évident qu'inavouable que de telles oeuvres étaient bien des "pièces de théâtre." Mais elles ne répondaient qu'imparfaitement à la conception du genre alors admise, à base de classicisme en dépit de nuances qualificatrices. Or ces "imperfections" n'apparaissent plus, aux yeux de la critique actuelle, comme des anomalies à déplorer, mais plutôt (gain tout de même appréciable) comme des "ambiguïtés."

Apparaissent ainsi, accommodés à nos schèmes critiques en voie de rénovation, les traits suivants, écueils qu'en lisant il importe de guetter:

1. l'ambiguïté GÉNÉRIQUE (taxinomique) d'un théâtre populaire chevauchant aussi bien "Littérature" et "Histoire" que les anciens "genres" dramatiques (*moralité*, *farce*, *sottie*);

2. l'ambiguïté IDÉOLOGIQUE d'un théâtre religieux en crise de *foi* (à quels saints ne plus se vouer) et de *langage* (la "vérité libératrice" des uns n'étant que la "vile propagande" des autres, à quel sens se vouer?);

3. l'ambiguïté ESTHÉTIQUE de la propagande dramatico-littéraire elle-même: réjouissance et répugnance qu'inspire la parole artistique déformée à des fins autres qu'artistes;

4. l'ambiguïté LINGUISTIQUE (opérationnelle) d'un parler ancien piqué d'obscurités locales, et amputé de ses compléments gestuels, prosodiques, scéniques.

Aussi faut-il examiner de plus près les conditions fondant l'apparente légitimité de ces ambiguïtés maîtresses avant de proposer une nouvelle définition du genre "*moralités* polémiques."

Le plus clair de ce qui subsiste du théâtre "comique et profane" du Moyen Age et de la Renaissance est conservé dans quatre compilations manuscrites, les recueils dits La Vallière, Trepperel, de Florence, de Londres.<sup>4</sup> Des quelque 250 pièces contenues dans ces recueils, environ 210 ont fait l'objet d'éditions modernes. Celles que je viens d'éditer du recueil La Vallière ont dû attendre leur édition critique pendant plus de quatre siècles. Or pourquoi cette négligence?

D'abord parce qu'aux yeux de l'histoire littéraire, ces pièces avaient le tort de soulever plus de questions qu'elles n'en résolvaient. Et en premier lieu celle de savoir à quel titre ces farces et *moralités* de polémique religieuse pouvaient

être considérées comme des oeuvres *littéraires*. A cet égard les avis furent, au départ, d'autant plus partagés que les oeuvres s'avéraient souvent n'appartenir à aucun genre connu. Aussi risquaient-elles, par leur vicieuse tendance à se refuser à la classification systématique, de faire éclater les cases génériques façonnées à grands soins par les artisans de la critique positive. Mais alors! protestaient les uns, ces "farces" de polémique religieuse et politique ne sont pas de véritables farces, alors que les autres constataient que les "moralités" polémiques, dénuées des personnages allégoriques qu'on attend du genre, n'étaient pas véritablement des moralités. Enfin, pour comble de complication, on fit observer que ces excentriques spécimens, ces "hybrides" de la flore dramatique médiévale (compromis terminologique qu'en désespoir de cause la critique adopta vers le début du siècle) poussaient en pleine *Renaissance*! D'où, à l'égard de ces pièces, la consternation teintée de mépris qui régnait chez les patriciens de la République des Lettres.<sup>5</sup>

Mais il y a plus. Sans toujours le dire, on reprochait aussi à ces pièces d'être trop difficiles à lire (même après transcription d'un manuscrit parfois indéchiffrable), tout hérissées qu'elles sont d'allusions locales obscures, et de plaisanteries dont le pétilllement putatif s'est fatalement aplati après 400 ans. Mais là encore les obstacles ne sont pas insurmontables (du moins pas toujours), à condition de bien concevoir la tâche, et de disposer des moyens de rendre intelligibles à des *lecteurs* du XXe siècle ces pamphlets polémiques faits pour être *joués* au XVIe, devant un public très précisément délimité en ce qui concerne sa culture (au sens large) et son idéologie.

C'est en effet ce mot d'idéologie—et les réalités qu'il recouvre—qui semble avoir achevé de rebuter la critique. *Politiques*, ces pièces se sont vu traiter de "marginales" et même—quelle horreur—de *non-littéraires*. Notons cependant que par là-même se résolvait élégamment pour l'ancienne critique le problème du *genre*: ces . . . "textes" relevaient de l'Histoire! Ainsi, de sa voix guindée, le positivisme admettait (à la limite) que des oeuvres populaires à dominante politique puissent être dignes d'intérêt (celui des spécialistes), à condition toutefois qu'elles se rachètent par de légitimes qualités esthétiques, proprement littéraires. Sinon, elles étaient tout juste bonnes à repaître les historiens—peu soucieux, ricanait-on, du côté esthétique de leurs "documents." (En fait, d'éminents historiens du XVIe siècle français se sont intéressés aux moralités polémiques; mais ils les lisent en manuscrit ou se contentent de résumés, ils ne les éditent pas.) Voilà donc qu'auprès de la critique universitaire ces pièces se trouvent depuis toujours, si je puis dire, entre deux chaires: ni "Moyen Age" ni "Renaissance"—, ou bien "Littérature" ou bien "Histoire."

Enfin, de tous les défauts qu'on a vus ou voulu voir dans ces pièces, le plus préjudiciable est sans doute d'être non seulement des oeuvres politiques mais des oeuvres de *propagande*. L'on sait quelles préventions automatiques nous avons à ce sujet, à commencer par le mot même:

Le mot même de propagande sonne faux à nos oreilles, nous en avons trop entendu, trop vu depuis une trentaine d'années, pour ne pas prendre d'instinct une attitude hostile devant la chose, et ne pas dire non à qui prétend en parler. A plus forte raison, s'il s'agit de la

propagande religieuse, les mots ne jurent-ils pas d'être accouplés?  
N'est-ce pas la forme la plus odieuse de falsification du vrai? (Meylan  
1957:vii)

Telle est bien, en effet, l'acception courante du terme. Elle a cependant un inconvénient majeur: celui de supposer qu'on soit d'accord sur la nature de ce "vrai" dont la propagande serait falsificatrice . . . Tâchons donc d'en formuler des notions plus exactes et moins circulaires—non d'en proposer une définition "objective" (expérience tentée par Ellul 1962), mais une simple et brève description fonctionnelle, convenant à notre propos: Que fait la propagande, comment agit-elle?

Tout d'abord, comme elle ne recherche pas les prix littéraires, elle n'a pas à être subtile, ni artiste; elle n'a qu'à être efficace. —Fort bien, dira le Belle-Lettriste, mais elle est *laide*, car toute propagande est laide. Entendons-nous. Semble beau (c'est une vieille évidence) ce qui semble vrai, ou "fidèle à la nature," disposé comme il faut. Esthétique rudimentaire, si l'on veut, dénudée et pré-ornamentale. Mais cette notion universelle de la commutabilité du Beau et du Vrai n'en constitue pas moins une esthétique valable, et c'est celle, en son intégralité, de toute propagande réussie. Et de toute "littérature" antérieure au XIXe siècle, depuis l'Antiquité jusqu'aux Lumières inclusivement (cf. Tompkins 1980). Ici deux qualifications:

1. par propagande "réussie" j'entends simplement celle à laquelle nous croyons. Mais—et c'est là le point essentiel—*en l'appelant autre chose*. Dès le moment qu'elle définit un vrai à nous, le terme devient celui de l'adversaire. Ainsi que nous l'avons vu, l'usage moderne réserve (contre l'étymologie) le mot propagande à celle que nous rejetons;

2. une propagande "réussie" n'est pas toujours efficace. Efficace, elle fera agir. Réussie, elle fera *peut-être* agir mais donne au moins espoir, et, dans un miroitement du beau et du vrai, donne un certain plaisir—joie, soulagement—au public qu'elle définit et qu'elle identifie, en lui faisant prendre conscience de lui-même. Car aux fidèles de sa cause elle apparaît comme la parole interdite désormais déchaînée contre l'ennemi. Elle exprime alors, avec cette force libératrice qui retentit et vibre dans l'esprit, une vérité proscrite, ou une foi, une conviction menacée ou persécutée. Qui ne connaît pas, *mutatis mutandis*, cette sensation *édifiante* au sens originel? Et c'est ce qui explique pourquoi la satire, la polémique, la propagande littéraire et dramatique réussies ont toujours été accueillies avec *joie*, soit en marge des belles lettres officielles, soit *en tant que celles-ci*, selon l'idéologie en vigueur. D'où la confusion de la critique pseudo-érudite devant les oeuvres de propagande de haute volée, comme la *Commedia* de Dante, ou de nos jours le *Guernica* de Picasso.<sup>6</sup> Avouons donc que le théâtre de propagande à l'époque de la Réforme n'aspire pas à la Littérature, mais à la vérité, à ses vérités. Que ce ne soient pas les nôtres, peu importe. Il sied mal à l'historien d'en vouloir aux incultes à qui il n'a pas été donné de boire aux sources exquis de *notre* Beauté, telle que seule sait l'apercevoir, définir, exalter et transmettre (sélectivement, en gardant vigilement l'accès) la jalouse sensibilité du Pouvoir.

Je n'agite aucun drapeau. Ici je m'intéresse, tout simplement, au langage et au théâtre. Et comme la séparation académique dissociant "culture" et

“politique” semble avoir fait son temps,<sup>7</sup> et que, depuis une dizaine d’années dans le domaine de l’ancien théâtre s’esquisse une nouvelle orientation des recherches vers une critique dite “sociologique” ou “idéologique”,<sup>8</sup> le moment semble propice d’accorder aux pièces de combat du recueil La Vallière une lecture sérieuse. Ce qui présuppose—avant débats et condamnations—une édition valable des textes. Celle que je propose<sup>3</sup> s’adresse donc à ces esprits indociles à qui l’on aura appris à croire à la nécessité de connaître, avant de se lancer dans les controverses, l’objet de la dispute. Or nos pièces sont inconnues ou peu s’en faut (ce qui n’a jusqu’ici empêché ni débats ni jugements hâtifs). La plupart des spécialistes, tant historiens que littéraires, qui continuent de faire allusion aux “moralités polémiques” ne les connaissent qu’imparfaitement et de seconde main d’après les travaux sommaires d’Emile Picot (1887-1906) et de Louis Petit de Julleville (1886a), travaux recopiés, pour l’essentiel, par leurs successeurs. En somme, si nos pièces restent mal- et méconnues, c’est en grande partie à cause de l’inaccessibilité du recueil La Vallière. La publication en 1972 d’un fac-similé du codex (Helmich 1972) constitue un pas dans la bonne direction, et rend peut-être de réels services aux amateurs de l’ancien théâtre—pour peu qu’ils soient experts paléographes, possèdent avec ses particularités dialectales le français parlé des XVe et XVIe siècles, et disposent d’une loupe puissante . . . (c’est à des amateurs moins heureux qu’est destinée mon édition).

Une fois écartées les préventions surannées relevant d’une esthétique étroite et étrangère à nos pièces, il devient possible d’y voir et d’y apprécier des qualités d’un ordre différent. Je ne veux prendre ici qu’un exemple, *Le Ministre de l’église*, qui met en scène les représentants des trois états: le Ministre de l’Eglise, Noblesse, le Labeur, et le Commun. Pour rudimentaire qu’en soient (relativement parlant) l’écriture et la versification, cette pièce est un petit chef d’oeuvre d’analyse socio-psychologique, de condensation, et de mise en scène de structures conflictuelles communes à toutes les sociétés, et à toutes les époques. Aujourd’hui, dans le cadre de la thérapie de groupe, la psychiatrie moderne se félicite d’avoir découvert la *thérapie du jeu*. Notre pièce procède selon une démarche analogue: “Afin de parler librement/ A quelque jeu nous faut jouer,” disent-ils, nos personnages—hostiles, méfiants les uns envers les autres, mais peu disposés, au départ, à “faire de grans parlemens.” Le Commun avoue sa peur de rien dire qui puisse offusquer les autres: à savoir le Ministre de l’Eglise (“parler contre toi je n’ose), Noblesse (“je crains tant avoir dommage/ Que la verité n’ose dire”), et Labeur (“de peur d’encourir sa haine, . . . n’en veulx parler”). Mais cela ne va pas, dit Noblesse, il faut “vivre joyeusement.” Et ils se mettent à jouer. Et dans le jeu, *par* le jeu, littéralement en *jouant* leurs craintes, colère, et agressivités, les personnages parviennent à les dé-jouer: *ausspielen*, *ausagieren* sera le terme technique qu’inventera Freud trois siècles plus tard.

Quel est donc ce jeu qui doit permettre de “parler librement”? On opte pour le Colin-Maillard (jeu où l’on frappe à tour de rôle dans la main tendue d’une “victime” qui, les yeux bandés, doit deviner de qui part le coup). A noter qu’il ne s’agit pas de se laisser délier la langue en se détendant. Bien au contraire. Les personnages *frappent*, et les plus vicieux cognent dur. La réussite est remarquable. Tous les ressentiments et toutes les haines refoulés montent à

la surface. Argent, pouvoir politique, sexualité, tous les tabous sont levés— provisoirement, dans l'espace de quelque 200 vers. Et voilà comment se joue ce "jeu de (la) société" avec beaucoup plus d'économie et de condensation dramatique qu'on n'en rencontre de nos jours dans une pièce analogue comme *La Leçon* d'Ionesco (autre tour de force allégorique où le jeu sert de trame à la mise en métaphore scénique de l'abus du pouvoir dont sont investis tels "états" (ou institutions) sociaux). Aucun problème n'est résolu, aucune solution n'est atteinte. Mais il en ressort une certaine clarté dans la définition des problèmes. Et par là le jeu remplit sa fonction peut-être la plus haute, en rendant possible cette prise de conscience qui investit le comportement humain d'un sens.

Il en va de même dans les autres pièces du recueil, où l'on ne trouvera pas plus la gravité homilétique de la moralité édifiante que la douceur rassurante de la passion racinienne. Ne peut-on pas cependant être friand de pommes sans reprocher à l'orange d'être un fruit "inférieur"? Le goût—celui des fruits pas plus que celui des lecteurs différents—ne saurait fonder ce qu'on se plaît à appeler une "méthode scientifique." Aucun auteur d'un manuel de botanique générale (encore moins un savant spécialiste de fructologie comparée) ne s'aviserait de classer les objets de sa science selon son goût à lui. Mais il n'en va pas autrement chez les littéraires qui ont systématiquement relégué au bas-fond de la petite littérature "populaire" les textes qui ne sont pas à leur goût. D'où, entre autres, le sort de nos moralités polémiques, couvertes de poussière et de l'opprobre des lettrés bien-parlants, au nom d'une esthétique classicisante infligée à tort et à travers à tout ce qui, écrit en France au XVI<sup>e</sup> siècle, leur semble devoir se mesurer aux normes des bonnes lettres de la Renaissance.

\* \* \* \* \*

A la fois par et par-delà le "jeu," le théâtre au XVI<sup>e</sup> siècle participe puissamment à la définition et à la diffusion de l'idéologie. En vedette parmi les "média de masse," il est aussi bien metteur que mise en scène des plus brûlantes questions de l'époque. D'où l'intérêt de ces pièces populaires qui nous introduisent, par une voie privilégiée—véritablement sans égal entre les "sources historiques"<sup>9</sup>—dans la vie quotidienne en France au moment où commence à se produire le plus grand spectacle du siècle: la Réforme.

Que voit-on donc dans cette place publique (rouennaise, en l'occurrence) aux environs de 1535-45? Pour un observateur moderne, le plus surprenant sans doute c'est que l'enjeu, ce que est littéralement mis "en jeu" dans ces pièces, se définit moins par la religion ("réformée" ou non) que par ce que nous appelons identité professionnelle et classe sociale. Le rang qu'on tient, la place qu'on occupe dans la hiérarchie, voilà ce qui définit et organise la vie de ces gens qu'on regarde se donner en spectacles. Spectacles où déjà ce principe transparait au travers des titres: *L'Eglise, Noblesse, et Pauvreté* [les "trois états"] *qui font la lessive* (sc., qui "lavent leur linge sale en public"). Parfois les trois états se réduisent à deux, comme dans *L'Eglise et le Commun*, ou bien le tiers se subdivise, comme dans *Le Ministre de l'Eglise, Noblesse, Le Laboureur, et Le Commun* . . . Voyons un peu comment ces pièces fonctionnent.

L'auteur de *L'Eglise, Noblesse, et Pauvreté qui font la lessive* recourt à l'un des procédés de prédilection pour la fabrication de pièces comiques et satiriques au XVI<sup>e</sup> siècle: l'emploi, pour base de l'action, d'un proverbe ou dicton populaire. "Faire laver son linge sale à quelqu'un" (variantes: *laver le l.s. de qu.*, *laver le l.s. en public*), voilà exactement ce qui se passe dans la pièce: les représentants de l'église, de la noblesse, et du tiers état mettent en scène (jouent/*ausagieren*) le proverbe simultanément à deux niveaux: *littéralement* ils font une lessive (ils lavent, ils battent, ils sèchent et plient le linge) alors que *figurativement* ils "lavent leur linge sale en public" en s'accusant (proprement et mutuellement) des abus et méfaits qu'à l'époque on attribuait à chacun des trois états.

Au lever du rideau l'Eglise arrive en chantant, d'un ton provocant: "C'est moy qui suys la mere Eglise. C'est moy qui faictz seule a ma guise, je sauve et damne a mon intention" (c'est-à-dire 'comme je veux'): je vous sauve ou vous damne, comme il me plaît. J'ai mes moines, et j'ai mes prélats (continue-t-elle), et les trois officiers de mon cabinet: le Ministre d'Hypocrisie, le Secrétaire de Fausse Piété; et le Commissaire d'Ambition . . . Arrive alors l'Aristocrate: "C'est moy qui suys Noblesse la grand dame,/ Qui n'ay jamais soulycy ne craincte de ame./ Soynt bien, soynt mal, comme il me plaist est fait." On imagine bien, après cette présentation des "vedettes" du premier et du second état, quel piètre rôle sera dévolu au Tiers: "C'est moy qui suys Povreté, simple et fresle/ C'est moy en qui famine, deuil se mesle,/ Soulycy, travail, et desolation./ S'ebaïst on sy suys deffaïcte et gresle?"

Les présentations faites, on se met à l'oeuvre. L'Eglise traîne sur le plateau un gros baquet à linge alors que Noblesse prend son "basteur" (battoir). Povreté attend stoïquement, sachant bien qu'elle aura le travail le plus lourd. Et en effet, à mesure que le proverbe se joue c'est l'Eglise et Noblesse qui "lavent leur linge sale en public" de façon métaphorique (en exposant au regard du public le butin répugnant que leur arrogante grossièreté les empêche de cacher), alors qu'au sens concret du proverbe c'est Povreté qui a tout le linge à laver, Povreté à qui on "en fait baver." Procédant ainsi à traits grossis le dramaturge dessine comme faisaient à la même époque les graveurs; on a même l'impression, devant certaines scènes, de voir tout d'un coup s'animer l'une ou l'autre de ces vivantes et grossières gravures polémiques qui foisonnent alors dans toute l'Europe,<sup>10</sup> comme justement ici dans la scène de la lessive, assez mémorable sous ce rapport:

"Que de drapeaulx!" s'exclame Povreté, les yeux ronds devant une pile de linge visiblement souillé. "D'où en tenez-vous un tel monceau?" Noblesse et Povreté s'émerveillent de l'abondance de ces "biens" allégoriques amassés, ou extorqués, par une Eglise avide et accapareuse, alors que celle-ci répond, avec une réserve exagérée (et un gros clin d'oeil au public) qu'on les lui a "donnés." On les déballe, au grand dégoût de Noblesse qui se tient le nez d'écoeurément. "Pouah! D'où vient ce linge tellement souillé?" demande-t-elle. "De Frère Simonie," répond l'Eglise, "en échange de deux grands chevaux." Même jeu devant une nouvelle pile malodorante: "Quels sont ces draps-ci, tant remplis de pollution?" L'Eglise explique qu'ils viennent d'un autre trafic. De même un *archevêché* que, dit-elle triomphalement, "j'ay payé argent comptant!" Eblouie par les bonnes affaires que se fait sa commère

astucieuse, Povreté la dévisage avec une franche admiration: "Dites donc, L'Eglise, pouvez-vous m'en changer autant?" Qu'on s'imagine ici le savoureux instant d'attente comique qui devait espacer la réponse à cette question impertinente. Noblesse se tenant tout droit d'un air souverain et sévère, le sourcil froncé; l'Eglise se gonflant d'onctueuse importance, les mains pieusement jointes sur sa corpulence de faiseur:

L'EGLISE—As-tu des "amis?" Ou beaucoup d'argent?

POVRETÉ—Non. Mais j'ai fait des études avancées, et j'ai du savoir.

L'EGLISE—Sans argent on n'en peut avoir . . .

Vivant tableau qui résume à merveille les deux abus les plus décriés par les réformateurs à l'époque: l'infâme trafic des biens de l'Eglise (simonie), et l'élévation aux dignités ecclésiastiques de l'"Anerie" (des "ânes mitrés") aux dépens de la "Science" (ecclésiastiques compétents et pieux).

D'où, justement, le titre d'une autre pièce du même répertoire: *Science et Son Clerc, Anerie et son Clerc* ("assistant" dirions-nous). On sait la fortune à la Renaissance du thème de l'ignorance immensurable du clergé. La Réforme allant de pair avec l'Humanisme, l'Évangélisme avec la nouvelle Philologie militante (affectant d'arracher de haute lutte la Vérité à l'obscurantisme sorbonnique), les adeptes de la nouvelle idéologie affichent une indignation tapageuse à l'endroit de l'Ignorance en place, intrépide, tyrannique. Ainsi humanistes et réformateurs se répandent en boutades, tirades, et jérémiades flétrissant l'insupportable suffisance du *clericus stultus* baraguant son latin de cuisine appris à grand'peine d'un magister lui-même aussi ignare qu'intransigeamment attaché à une théologie et à des méthodes gothiques. Mais ces Maître Mimin frappés à des centaines d'exemplaires par les collèges médiévaux commencent maintenant, à la Renaissance, à rendre la vie difficile aux Thubale Holopherne qui les ont pour ainsi dire formés. Ce grotesque personnage de Rabelais vient immanquablement à l'esprit quand on lit la moralité de *Science et Anerie*, où l'auteur ramène à l'échelle réduite du pamphlet théâtral quelques-uns des mêmes types et situations caricaturés à outrance dans l'incomparable farce épique de *Gargantua* (1534, soit à peu près contemporain de la moralité).

Science continuera-t-elle à se laisser bafouer par Anerie? Voilà la question qui anime les animateurs de la Réforme. Rappelons qu'au XVI<sup>e</sup> siècle *Scientia* comporte à la fois les notions de culture, érudition, et sagesse; et *ânerie* ici signifie non simplement ignorance, mais *bêtise* de bête, brutisme, méchanceté insolente et narquoise. La confrontation de ces deux personnages dans la moralité offrait au public rouennais un triste spectacle, mais familier: la démonstration "par personnages" d'un cas particulier de l'universelle Loi du Plus Fort. On voit en effet dans cette pièce l'aptitude supérieure de la Bêtise à l'acquisition et à l'exercice du pouvoir faire baisser les cornes à Science, plus "évoluée" sans doute mais si maladroite!—à tel point dépourvue de cynisme et de fourberie, affligée d'intelligence, de vertu et de bonne volonté, qu'elle fait vraiment pitié quand elle atteint, par moments, à l'inefficacité la plus parfaite. Avec une sobre résignation mais non sans amertume le dramaturge se propose de montrer le fonctionnement de cette loi dans la dispute qui sévit

depuis longtemps entre le pape, le roi, et les forces gallicanes au sujet de l'attribution des bénéfices ecclésiastiques.

Et l'on n'a pas besoin de tendre bien loin l'oreille pour entendre bourdonner entre les lignes de ce texte de sourds échos du conflit qui depuis 1516 ne cessait d'opposer le roi et le pape, désormais "concordés," d'un côté, à l'Université, au Parlement et au Chapitre de l'autre, toujours féroce-ment attachés à la Pragmatique Sanction de Bourges (1438) et à ce qu'ils persistent à appeler les "libertés gallicanes"—celle, notamment, qui réservait un tiers des bénéfices collatifs aux "clercs de Science," c'est-à-dire aux gradués d'Universités (cette provision de la Pragmatique a été maintenue dans le Concordat). Or voici dans cette pièce les plaintes et prétentions "gallicanes" du siècle précédent en train de se métamorphoser en "doctrines" en voie d'intégration au protestantisme français au moment où, de la période à laquelle Augustin Renaudet donna le nom de "préréforme" s'efface peu à peu le préfixe.

En effet à cette époque où n'existent pas encore nos distinctions modernes entre politique et religion, la question fondamentale qui anime le théâtre gallican ou "protoprotestant" se ramène à une question d'autorité: celle de l'Eglise gallicane aux divers rangs de la hiérarchie, celle du roi Très-Christien (François Ier), celle du pape. Plus précisément il s'agit de la nomination aux bénéfices ecclésiastiques, question résumée succinctement en 1508 dans le sous-titre du *Nouveau Monde*: "l'estrif du pourveu et de l'ellectif." Or ce thème de la mauvaise distribution des bénéfices, préoccupation gallicane de premier ordre, se retrouve dans *Science et Anerie*, mais là il est parlé aussi de "la bible en françoys," nouveauté idéologique qui dépasse de loin le thème banal des prêtres immoraux et simoniaques. Dès 1515 Erasme avait lancé son appel pour que l'évangile soit traduit dans les langues vulgaires et mis entre les mains de tous, et le *Nouveau Testament* français de Lefèvre d'Etaples commence à paraître à partir de 1523. La Sorbonne s'en effarouche et dès 1525 obtient du Parlement de Paris l'interdiction de toute publication et vente du *Nouveau Testament* en France. Mais quelques années après, à en croire *Science et Anerie*, l'Eglise demeure toujours aux mains des "ânes mitrés" évoqués au début de la pièce, théologâtres de la vieille trempe, et cela même en dépit des progrès de la Réforme:

SCIENCE

Qui faict nouveaulx expositeurs  
Ansy gloser glose sur glose?

LE CLERQ DE SCIENCE

Qui faict les subtilz inventeurs  
Maintenant avoir bouche close?  
N'avons nous pas en belle prose  
La Bible en françoys?

SCIENCE

Je suys perye,  
Car tout se fait par Anerye.

Les propos "évangélistes" du clerc de Science sont dirigés contre les "nouveaux expositeurs" qu'Anerie fait "gloser glose sur glose," noyant le

texte sacré sous commentaires et exégèses. Or maintenant, dit le clerc de Science, la traduction de la Bible en français ferme la bouche aux commentateurs; le texte étant désormais accessible à tous, on n'a plus besoin d'eux. Et pourtant, répond Science aussitôt, nous n'en sommes pas plus avancés. Anergie règne toujours, rabaissant les bons clercs, entravant la Justice, entretenant le désordre fiscal et fomentant la discorde, aggravant l'indiscipline dans les cloîtres et monastères, tout en soutenant la corruption des jeunes filles et la prostitution, etc. Dans ces conditions Science et son clerc concluent, ayant tenté sans succès une ultime démarche auprès d'Anergie, qu'ils perdent leur temps et n'ont plus qu'à s'en aller, résignés à ne rien avoir tant qu' "on pourvoyt gens par Anerye." Trafic de bénéfices d'une part, la *Bible en français* de l'autre. Nous sommes là en présence d'une pièce de transition: réformisme tirant sur l'évangélisme. Mais c'est un réformisme amer, fatigué, battu d'avance, et un évangélisme embryonnaire et peu sûr de son avenir.

Cet évangélisme, qui posait la primauté des seuls Evangiles désormais accessibles—grâce à l'imprimerie, aux traductions, et aux recherches textuelles philologiques—à un public de plus en plus large de chrétiens sachant lire et interpréter pour eux-mêmes les textes sacrés, était en train de forger un lien (idéo)logique étroit avec le solafidéisme de Luther. Et à la même époque des pièces précédentes, ces deux principes se rejoignent dans *Le Ministre de l'Eglise* où la doctrine réformiste prend pour la première fois dans le théâtre populaire en France des accents authentiquement luthériens. On commence par la critique de l'avarice et de la mondanité des "faux prélats et faux prêtres." Rien là de nouveau. Ce qui est nouveau, c'est l'interprétation qu'on donne de la racine du problème. "Notre foi," dit l'auteur, "ne tend qu'à un but" (le salut); "alors pourquoi prêchent-ils (nos prêtres) deux chemins (foi et bonnes oeuvres) pour l'atteindre, si ce n'est pour tirer de nous beaucoup d'argent, et le garder pour eux?" Il ne s'agit plus ici de "satire" ni de "polémique" pour censurer ou ridiculiser abus ou folies quelconques. On vise un dogme important. Explicitement, l'auteur met en rapport direct et causal la doctrine catholique des bonnes oeuvres ("oeuvres de piété" signifiaient principalement des dons, en nature ou en espèces) avec la fameuse cupidité des prêtres. Vice des plus classiques, on rencontre cette cupidité dans la littérature satirique et moralisante dirigée pendant tout le Moyen Age contre la corruption ecclésiastique. Mais jamais, depuis les origines de la littérature en langue vulgaire, l'avarice, la *Cupiditas* ne s'explique par une particularité doctrinale de l'Eglise de Rome. Dans *Le Ministre de l'Eglise*, par contre, les prises de position évangéliste et solafidéiste sont non seulement explicites, mais conscientes de leur altérité, faisant résonner pour la première fois dans ce théâtre de combat le *credo* fondamental du protestantisme naissant.

Signalons, pour conclure, une pièce qui présente un intérêt particulier pour notre propre époque en ce qui concerne la question des rapports qui existent ou qui peuvent exister entre la violence (comportements antisociaux) et les média de masse. La pièce en question s'intitule dans le manuscrit *Farce joyeuse du maître d'école, la mère et les trois écoliers*. On peut s'étonner qu'une telle oeuvre, animée qu'elle est de paranoïa et de haine vindicative, ait pu être appelée "farce joyeuse." Mais, effectivement, c'est en riant qu'on montre dans cette pièce les techniques de l'époque pour l'endoctrinement des enfants,

leur dressage à la violence confessionnelle qui allait bientôt se déferler sur l'Europe. (Nous sommes aux débuts de la Réforme, aux environs de 1535/45.) Et du fait qu'il s'agit dans cette pièce de l'entraînement des enfants à la violence, elle pose en même temps le problème des effets éventuels *sur les enfants* de la violence "jouée" dans les médias.<sup>11</sup>

Récemment dans cette même perspective, où la sociologie et l'histoire littéraire se donnent la main, d'éminents historiens de la culture populaire en France (Ph. Benedict, Natalie Davis, Henri Meylan, Denis Richet, W. Sypher) ont étudié de près, avec une fascination mêlée d'effroi, les mécanismes de socialisation—ou d'endoctrinement, de lavage de cerveau selon le cas—par lesquels les *enfants et les adolescents*, âgés souvent de 12 ans et moins, ont été amenés à participer à la violence confessionnelle qui ensanglanta la France en proie à la terreur et aux émeutes fomentées par les partisans de l'action directe contre les protestants depuis Vassy jusqu'à la St. Barthélemy et les guerres de Religion. Et dans cette perspective notre "farce joyeuse" se présente comme une étude de cas: A Rouen, vers 1540/45, un ordinaire maître d'école orthodoxe organise une bande de jeunes zélotes pour la défense de la foi catholique. Il leur enseigne "bonne doctrine et science" (entendons un cours d'endoctrinement antiluthérien) pour les envoyer en raids de nettoyage contre les indésirables du lieu ("Je les ay envoyés sur les champs/ Coriger un tas de meschans . . ."). La morale de la pièce est clairement énoncée: la "pollution" luthérienne qui menace de détruire l'Eglise catholique doit être combattue, et activement, en passant à l'offensive.

Or contrairement aux procédés normaux de la moralité allégorique où l'abstraction installe une certaine distance entre l'imaginaire du jeu et le réel vécu du public, la morale militante du *Maître d'école* prend forme, non dans une métaphore scénique, mais dans un *exemple concret*. Et l'on ne saurait nier la puissance affective de cet exemple, de cette mise sur scène de la réalité quotidienne à une époque de soupçon, de paranoïa, de délation subventionnée par l'état.<sup>12</sup> Nous sommes aux environs de 1540, au moment où la répression officielle des hérétiques bat son plein: c'est à ce moment-là qu'à Rouen les exécutions publiques pour hérésie ont lieu "presque chaque jour" (Floquet II:247). Quelle a donc dû être, dans cette atmosphère, la réception de notre pièce?

Qu'on s'imagine le public rouennais devant ces tableaux animés de haine et de peur. Voici venir une brave mère, qui ressemble peut-être à la voisine d'en face (et qui pouvait l'être en fait). Elle rejoint sur la scène le maître d'école pour s'enquérir des progrès de ses fils. Ceux-ci arrivent en badinant (dans le MS l'un d'eux est désigné *badin*) faisant, comme tous les écoliers, les mêmes mauvais calembours franco-latins. Se réjouissant de la visite imprévue de leur mère, ils s'empressent de lui répéter leurs "leçons"—à la grande satisfaction du maître—, et de raconter leurs randonnées aux champs. Quelle facilité pour nos spectateurs de retrouver leurs propres enfants dans ces petites scènes reproduisant avec une banale fidélité le réel quotidien! De bons gamins, comme les vôtres, comme les nôtres, impétueux sans doute, mais bons, et bien pensants, et très bien instruits comme dit la Mère à la conclusion du récit que font les trois écoliers de leurs oeuvres de piété.

On a souvent dit—depuis Petit de Julleville jusqu'à Delumeau et Le Roy Ladurie—qu'en France aux XVe et XVIe siècles le théâtre reflète, mieux que tout autre moyen d'expression, la réalité et la mentalité de la société qui a pris tant de soins de s'y dépeindre au vif.<sup>13</sup> Mais s'agit-il seulement d'un "miroir" de cette société? La fonction du théâtre—au risque de nous répéter—n'est pas passive, il ne renvoie pas uniquement d'une société l'image qu'elle se fait d'elle-même; elle contribue à définir cette image et à la modifier.<sup>14</sup> Or on sait pertinemment qu'à Rouen—comme partout en France, en Suisse, aux Pays-Bas à cette époque—, cette gestapo juvénile qui apparaît dans notre pièce a réellement existé. Des bandes d'enfants, âgés souvent de 12 ans et moins, ont sévi à Genève dès 1533, à Lyon, Marseille, Toulon, Draguignan, Montpellier, Castelnaudary, Toulouse, Pamiers, Auxerre, Sens, Provins, Paris, . . . et à Rouen.<sup>15</sup>

L' "horreur" d'un règne protestant (pour reprendre le mot de la pièce, v. 105) suscitera partout en France un véritable règne de terreur où des gangs d'enfants et d'adolescents anticipent, dès les années 30, les violences des guerres de Religion (et dans les guerres de Religion, notons-le en passant, les documents attestent la part active que les enfants, longtemps dressés à la violence, ont prise aux massacres). En définitive, il importe peu de savoir si notre pièce précède les épisodes de terrorisme juvénile à Rouen ou porte témoignage de leur existence, attestée par ailleurs. Ce qui importe, c'est que cette pièce, ce *jeu*, ce témoignage de haine et de peur que les contemporains ont pu envisager comme la "farce joyeuse" d'un maître d'école envoyant dans les champs sa bande de "vaillans supos" (186) pour "coriger un tas de meschans" confirme une fois de plus et par un autre biais l'importance du rôle socio-idéologique joué par ces petites scènes de théâtre populaire dans le drame de la Réforme et des guerres de Religion.

\* \* \* \* \*

Habitué que nous sommes à des conventions théâtrales modernes, il serait trop facile de reprocher aux moralités polémiques la simplicité, naïveté, voire grossièreté de leurs procédés. Sans doute la dramaturgie politique d'un Corneille, d'un Musset, d'un Hugo, d'un Sartre (pour n'évoquer que des grands noms) paraît-elle plus complexe. Mais gardons-nous d'anachronismes trop flagrants, et tenons-nous en, pour les comparaisons, aux autres genres théâtraux du Moyen Age et de la Renaissance. *De gustibus*, n'en parlons pas, c'est entendu. Mais si le lecteur moderne trouve ce théâtre peu à son goût, ce ne peut être au même titre qu'on trouve les farces frivoles ou niaises (sauf exceptions, bien sûr) ou qu'on trouve tendencieuses et simplettes les moralités édifiantes, ou les mystères souvent indigestes ou indigérables. Quant aux genres "nouveaux" au XVIe siècle, comédie et tragédie (qui ont fait longtemps concurrence aux moralités), rappelons qu'à l'époque de nos pièces, ces exercices de style où se complaisait l'élite des collégiens humanistes en guise d'"imitations" d'une antiquité classique imparfaitement comprise, n'intéressaient qu'un public fort restreint. Dépourvues pour la plupart de réalité et de vérité contemporaines, les comédies et tragédies humanistes ennuyaient à tel point leur public présumé (à la cour comme chez d'aristo-

cratiques parrains d'affaires humanistes) que les érudits histrions furent contraints, pour se produire, à "se rabattre sur les collègues," selon le mot de Raymond Lebègue.<sup>16</sup> Jamais ils n'ont atteint (ni n'ont voulu atteindre) un public populaire ou même mixte. Or les petites moralités vibrant d'actualité ont connu, bien au contraire, un vif succès tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, époque où la représentation dramatique, dans ou devant les églises, dans les cours princières et les salles bourgeoises, au coin des rues (et dans les rues—en chariots) et dans les places publiques, était celui des *media* qui atteignait le plus grand nombre d'auditeurs et de spectateurs—attirait, en d'autres termes, le plus grand nombre de partisans en puissance, convertis ou convertissables. En dépit donc de la nomenclature et du malentendu sur la "culture populaire," il est grand temps, me semble-t-il, d'accorder à ce théâtre une attention sérieuse. Et il sera dès lors permis d'espérer que par une telle démarche de démarginalisation, ces petites scènes—et d'autres pareilles—seront restituées à la place qui est la leur dans le drame tragico-historique des passions confessionnelles et meurtrières du XVI<sup>e</sup> siècle en France.

University of Arizona

## Notes

1. De notables exceptions, en ce qui concerne la France: Moore, Droz, Meylan, et de manière générale, le *BSHP* (indications complètes aux Références).

2. Prédicateurs (prêtres, moines surtout) et enseignants (professeurs, régents, maîtres d'école, instituteurs) haranguant les foules pour garder ou gagner des partisans atteignent facilement en un jour une audience plus vaste que ne le font tous les livres imprimés à Paris en un an (au nombre exact de 88 en 1501, de 332 en 1549 [chiffres dans Mandrou-Estèbe, 46]).

Les pièces de théâtre qui nous préoccupent proviennent toutes de la région de Rouen, et datent des années 1525-1550 environ. Or la Réforme arrive tôt en Normandie et s'y propage avec une rapidité d'éclair. Dès 1521, quatre ans après les Thèses de Luther, ses traités circulent à Rouen. Sur l'ordre du Parlement, ils sont livrés aux flammes en 1523, comme le sera, en 1528, le premier "hérétique" brûlé à Rouen. En 1530 Bucer écrit à Luther que la foi nouvelle se répand si bien et à tel point dans la Normandie que leurs ennemis appellent ce pays une "petite Allemagne" (*parva Alemania*). En 1542 il se constate à Rouen une dramatique diminution dans le nombre des communiant, malgré la répression vigoureuse de l'hérésie, menée avec fougue par les autorités. En 1557 le ministre De la Jonchée fonde la première église réformée de Rouen. Vers 1560, la population protestante de cette ville est évaluée entre 10.000 et 15.000 personnes, soit entre 15 et 20% de la population (30% selon P. Pelhestre, contemporain rouennais). Et en 1561, un an avant la prise de Rouen par les protestants, les réformés comptent 2.000 églises et 50.000 fidèles dans la seule Normandie. Tout cela en quarante ans. Comment la foi nouvelle s'est-elle propagée si vite? Assurément ces 50.000 protestants ne lisaient pas tous Farel et Marcourt, encore moins les traités de Luther, Erasme, Lefèvre, Calvin. (Cf. Benedict, Nicholls, Oursel, Floquet, Mandrou-Estèbe.) Mais le théâtre populaire de propagande religieuse était partout. . . .

3. Voir notre étude et édition, *Théâtre et propagande religieuse en France aux débuts de la Réforme: six moralités polémiques du recueil La Vallière* (Genève: Editions Slatkine, 1986).

4. Voir en dernier lieu Aubailly 1975: 11-12.

5. Philipot 1939: 8-9, Porter 1959: 117-121, Bowen 1961: 559-60; 1964: 9, Aubailly 1976: troisième partie. Chez les littéraires l'hostilité pour ces pièces parcourt toute la gamme depuis les violentes fulminations d'un Porter (contre la profanation du théâtre comique par la "vile" propagande, dans une étude débordant de dogmatisme hargneux et boursoufflé) jusqu'au froid dédain d'un Philipot, affectant l'incompréhension devant le goût défectueux du collectionneur du MS La Vallière, qui "semble avoir eu une certaine préférence pour les pièces "à idées"; il s'intéressait . . . à ce que Picot a appelé les "moralités polémiques"; ce genre froid et plat lui a-t-il réellement plu? La question peut se poser" (1939: 8-9).

6. Aboutissement comme on le sait d'une série d'études intitulée *Songes et Mensonges de Franco*.

7. Voir les réflexions de J.-Cl. Margolin à propos de la *translatio studii et imperii* et du colloque *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance* organisé par Franco Simone: "L'imperium coupé du studium (ces deux beaux vocables de l'historiographie médiévale) est une monstruosité. Mais, réciproquement, telle conception de la culture, détachée de la politique et

comme aseptisée, mise en conserve ou diffusée dans le circuit fermé d'une minorité élitiste, me paraît également aberrante, même si elle se présente sous la lumière tamisée et sous l'apparence innocente du beau langage et des belles manières. . . . N'oublions pas que l'homme est un animal politique et qu'il ne se définit pas seulement comme "homo sapiens." Je ne pense pas que notre ami Franco Simone, qui avait organisé tant de rencontres et de débats autour de ce thème, comme le colloque de Turin-Venise de 1971, m'eût désavoué sur ce point" (1977: 470).

8. Accarie 1978; Arden 1980; Aubailly 1976; Beck 1978, 1979, 1981; Delumeau 1977; Greisenegger 1975; Hunt 1976; Lebègue 1971a; Payen 1972, 1973; Pinet 1979.

9. Jean Delumeau en donne une illustration notable dans une étude où il se propose d'étudier dans "les deux Réformes, protestante et catholique, la prise de conscience d'une non-christianisation partielle de l'Occident" (1977: 195). Comment faire la part juste des différents témoignages qui s'offrent à l'historien des mentalités, ou, en d'autres termes, dit-il, "comment atteindre le niveau du mental collectif dans une civilisation disparue, qui demeurait essentiellement rurale et orale?" En réponse: "Je pense que le théâtre comique et satirique [farces, sotties, et sermons joyeux, précise-t-il, entre autres] constituent des documents de premier ordre lorsqu'on veut étudier la cohabitation de plusieurs cultures à l'époque de la Renaissance" (181-183). Et J. Delumeau de puiser alors à pleines mains dans cette documentation riche et diverse: plus de 200 pièces forment le corpus de son enquête, d'où sont exclues, par malheur, nos moralités polémiques, sauf *Le Maître d'écolle* (dont nous parlerons plus bas) sans doute parce que ce texte figure, à tort, dans les inventaires des "farces."

10. Voir en dernier lieu Scribner 1981.

11. J. Beck, "De l'endoctrinement des enfants. Les écoliers de la gestapo antiprotestante aux débuts de la Réforme." A paraître dans les *Actes* du Ve Colloque international de la Société pour l'étude du théâtre médiéval, Perpignan 1986.

12. Vers l'époque de notre pièce, la prime de la délation du voisin luthérien est augmentée du quart au tiers des biens confisqués par la justice. Depuis 1534, en effet, dénoncer un luthérien aux autorités valait au civisme vigilant du fidèle le quart des confiscations. En 1551 Henri II hausse le taux en ordonnant "que la tierce partie des confiscations et amendes déclarées et adjugées contre eux . . . appartiennent aux dénonciateurs" (les frais de justice en moins bien sûr). Edits du 19 janvier 1535 et du 17 juin 1551, arts. 31 et 37, dans Isambert II: 402, XIII: 201, 204).

13. "Plus que les autres genres, le théâtre peut refléter la réalité sociale, les rapports et conflits des classes, la . . . 'mêlée sociale'" disait Jean Frappier (1960: 4-5). Pour le XVIe s. cf. Delumeau note 9 ci-dessus et Le Roy Ladurie 1979 (à propos de la symbolique des manifestations carnavalesques). Déjà en 1886 Petit de Julleville affirmait à peu près la même chose: "Une époque n'est bien connue que si l'on connaît bien les choses que cette époque a particulièrement aimées. Qui saura la passion du Moyen Age pour son théâtre sera prêt à convenir que si l'on ignore ce théâtre, on ignore en même temps une partie considérable du Moyen Age. . . . L'histoire des moeurs et des idées au XVe siècle [et pendant la première moitié du XVIe, aurait-il pu ajouter; cf. Lebegue 1971b: 329] n'a pas de source plus abondante" (1886: 4-5).

14. Cf. Payen 1972: 24: "L'oeuvre [théâtrale] reflète les structures mentales de son temps; mais elle n'est pas seulement le miroir d'une culture, d'une culture, elle milite à sa façon pour imposer des valeurs nouvelles" (etc.).

15. Davis 1973: 63-64, 74-75, et surtout 87-88; Benedict 1980: 98; Nicholls 291; Cf. Imbart de la Tour IV: 239-241; Estèbe 65-66.

16. Lebègue 1954: 42-43; cf. idem, 1972: 128-129.

## Références

- Accarie, Maurice. "La légitimation de la société féodale dans le *Mystère d'Adam*." *Mélanges Jeanne Lods*, Paris: Ecole normale supérieure des jeunes filles, 1978. 1-18.
- Aspects de la propagande religieuse* (ouvrage collectif, préface d'Henri Meylan). "Travaux d'Humanisme et Renaissance" 28. Genève: Droz, 1957.
- Aubailly, Jean-Claude. *Le Théâtre médiéval profane et comique: la naissance d'un art*. Paris: Larousse, 1975.
- . *Le Monologue, le dialogue et la sottie: essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen-âge et du début du XVIe siècle*. "Bibliothèque du Quinzième Siècle" 41. Paris: Champion, 1976.
- Arden, Heather. *Fools Plays. A Study of Satire in the Sottie*. Cambridge UP, 1980.

- Beck, Jonathan. "Ideological Drama in Fifteenth-Century France." *Fifteenth-Century Studies* I (1978): 1-14.
- . *Le Concil de Basle (1434). Les Origines du théâtre réformiste et partisan en France*. "Studies in the History of Christian Thought" 18. Leiden: E.J. Brill, 1979.
- . "La Moralité du Concil de Basle: 'polémique' théâtrale ou propagande?" In *Le Théâtre au Moyen Age*, Actes du IIe Colloque international sur le théâtre médiéval, Alençon 10-14 juillet 1977. Pub. par Gari R. Muller. Montréal: L'Aurore/Univers, 1981. 253-261.
- Benedict, Philip. "Rouen During the Wars of Religion: Popular Disorder, Public Order, and the Confessional Struggle." Ph.D. Dissertation, Princeton University, 1975.
- . *Rouen During the Wars of Religion*. "Cambridge Studies in Early Modern History." Cambridge UP, 1980.
- Bowen, Barbara. "Towards a Definition of Farce as a Literary Genre." *Modern Language Review* LVI (1961): 558-560.
- . *Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620*. U of Illinois P, 1964.
- Davis, Natalie Zemon. "The Rites of Violence. Religious Riot in Sixteenth-Century France." *Past and Present* 59 (1973): 51-90. Réimpr. dans Davis, *Society and Culture in Early Modern France. Eight Essays*. Stanford UP, 1975.
- Delumeau, Jean. "Les mentalités religieuses saisies à travers les farces, les sotties et les sermons joyeux (XVe-XVIe siècles)." *Actes du 99e congrès national des sociétés savantes*, Besançon 1974. Section de philologie et d'histoire jusqu'à 1610. Paris: Bibliothèque Nationale, 1977. 181-195.
- Droz, Eugénie. *Les Chemins de l'hérésie. Textes et documents*. 4 vols. Genève, Slatkine, 1970-1976.
- Dubech, Lucien. *Histoire générale illustrée du théâtre*, t. II. Paris: Librairie de France, 1931.
- Éllul, Jacques. *Propagandes*. Paris: A. Colin, 1962.
- Estèbe, Janine. "Vers une autre religion et une autre église (1536-1598)?" In Mandrou-Estèbe, *Histoire des protestants en France*. Toulouse: Privat. 45-116.
- Floquet, Amable. *Histoire du parlement de Normandie*. 7 vols. Rouen: E. Frère, 1840-1842.
- Frappier, Jean. *Le Théâtre profane en France au moyen-âge*. "Les Cours de Sorbonne." Paris: CDU, 1960.
- Greisenegger, Wolfgang. "Religiöses Schauspiel als politisches Instrument: Beobachtungen am altfranzösischen Adamsspiel." *Maske und Kothurn* 21 (1975): 1-32.
- Helmich, Werner. *Le Manuscrit La Vallière. Fac-similé intégral*. Genève: Slatkine, 1972.
- Hunt, Tony. "A Note on the Ideology of Bodel's *Jeu de Saint Nicolas*." *Studi Francesi* 58 (1976): 67-72.
- Imbart de la Tour, Pierre. *Les Origines de la Réforme*. 4 vols. Paris: Hachette, 1905-1935.
- Isambert, François. *Recueil général des anciennes lois françaises*. 29 vols. Paris: Plon, 1822-1833.

- Lebègue, Raymond. *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles: Office de Publicité, S.A., 1954.
- . 1971a. "Théâtre et politique religieuse en France au XVIe siècle." In Simone 1974: 427-437.
- . 1971b. Remarques rapportées dans les *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* XXIII (1971): 329.
- . *Le Théâtre comique en France de Pathelin à Mélite*. "Connaissance des lettres" 62. Paris: Hatier, 1972.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel. *Le Carnaval de Romans*. Paris: Gallimard, 1979.
- Mandrour, Robert et Janine Estèbe et al. *Histoire des protestants en France*. Toulouse: Privat, 1977.
- Margolin, Jean-Claude. "Signification et fonction du concept de 'translatio studii' dans la pensée et l'oeuvre de Franco Simone." *Revue de Littérature comparée* 204,4 (octobre-décembre 1977): 457-478.
- Meylan, Henri. Préface de l'ouvrage collectif *Aspects de la propagande religieuse* (supra), 1957.
- Moore, Will G. *La Réforme allemande et la littérature française. Recherches sur la notoriété de Luther en France*. Strasbourg: Publications de la Faculté des lettres de l'Université, 1930.
- Nicholls, David. "Social Change and Early Protestantism in France: Normandy, 1520-1562." *European Studies Review* 10 (1980): 279-308.
- Oursel, C. *Notes pour servir à l'histoire de la Réforme en Normandie au temps de François Ier, principalement dans le diocèse de Rouen*. Caen: Henri Delesques, 1913.
- Payen, Jean-Charles. "Idéologie et théâtralité dans l'*Ordo representationis Ade*." *Etudes Anglaises* 25 (1972): 19-29.
- . "Eléments idéologiques dans le *Jeu de Saint Nicolas*" suivi d'une note sur "L'Idéologie dans le *Jeu de la feuillée*." *Romania* 94 (1973): 484-504.
- Petit de Julleville, Louis. *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Age*. Paris: Cerf, 1886a.
- . *La Comédie et les moeurs en France au Moyen Age*. Paris: Cerf, 1886b.
- Philipot, Emmanuel. *Six Farces normandes du Recueil La Vallière*. Rennes: Plihon, 1939.
- Picot, Emile. "Les Moralités polémiques, ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français." *BSHP* 36 (1887): 169-190, 225-245, 337-364; 41 (1892): 561-582, 617-633; 44 (1906): 254-262.
- Pinet, Christopher. "Monks, Priests, and Cuckolds: French Farce and Criticism of the Church from 1500 to 1560." *Stanford French Review* 4 (1979): 453-473.
- Porter, L.C. "La Farce et la sotie." *Zeitschrift für romanische Philologie* 75 (1959): 89-123.
- Richet, Denis. "Aspects socio-culturels des conflits religieux à Paris dans la seconde moitié du XVIe siècle." *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 34 (1977): 764-789.
- Scribner, Robert. *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda from the German Reformation*. Cambridge UP, 1981.
- Simone, Franco. *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*. Etudes réunies et présentées par Franco Simone. Atti del

convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino in collaborazione con la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, 29 marzo-3 aprile 1971. Torino: Accademia delle Scienze, 1974.

Sypher, G. Wylie. "Faisant ce qu'il leur vient à plaisir: The Image of Protestantism in French Catholic Polemic on the Eve of the Religious Wars." *Sixteenth Century Journal* 11 (1980): 59-84.

Tompkins, Jane. "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response." In J. Tompkins, ed., *Reader Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.