

LES ENFANTS DE TRIBOULET

ESSAI SUR LES CONFRÉRIES THÉATRALES

à L'ÉPOQUE MÉDIÉVALE

ET LEUR ECHO

à L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Par

Richard Lachance

Thèse présentée

à la Faculté des Etudes Graduées

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès Arts

McMaster University

Septembre 1989

Maître-ès-Arts  
Département de français

McMASTER UNIVERSITY  
Hamilton, Ontario

Titre: Les Enfants de Triboulet: essai sur les  
confréries théâtrales à l'époque médiévale  
et leur écho à l'époque contemporaine

Auteur: Richard Lachance

Directeur de Thèse: Dr. M. Jeay

Nombre de pages: 124

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au Professeur Madeleine Jeay dont les encouragements et les conseils m'ont beaucoup aidé dans l'élaboration de ce travail. Je voudrais aussi remercier les autres membres de mon comité, le Professeur Pocknell, le Professeur Stout et le Professeur Lepicq. J'adresse ma plus vive gratitude aux membres du département de français dont la patience et le soutien ont permis ce travail.

## TABLES DES MATIERES

	PAGES
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I: L'origine des confréries .....	7
CHAPITRE II: Un théâtre qui se définit (moralité-farce-sottie) .....	20
CHAPITRE III: Le théâtre et l'activité festive des associations .....	34
CHAPITRE IV: Un théâtre en évolution (La sottie médiévale) .....	47
CHAPITRE V: Quatre sotties - Quatre miroirs .....	76
CONCLUSION .....	114
BIBLIOGRAPHIE .....	119

## INTRODUCTION

Le théâtre médiéval plus spécialement le théâtre comique mérite notre attention. Il ne manque pas de fournir un témoignage sur la société et de nous renseigner sur l'état d'esprit de son public. Petit de Julleville a constaté:

qu'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. Cela doit s'entendre aussi bien de la comédie que des mystères. Le Moyen-Age, au moins dans sa décadence s'est peint dans ce vaste tableau. L'histoire des moeurs et des idées au quinzisième siècle n'a pas de source plus abondante.<sup>1</sup>

Il faut avouer que l'inventaire de ce théâtre du Moyen-Age est plutôt maigre. Comme on l'a supposé, il se peut que beaucoup d'oeuvres se soient perdues, ou bien que l'on ne se soit pas soucié de les recopier. Avec le XVème siècle, le théâtre comique prend tout son essor. Le nombre de farces et de sotties parvenues jusqu'à nous dépasse largement les deux cents. A l'épanouissement de ce théâtre correspond une grande variété de formes dramatiques: la farce, la sottie, le

---

<sup>1</sup>Petit de Julleville, La comédie et les moeurs en France du Moyen-Age (Paris, 1886), p.4-5.

monologue dramatique, le sermon joyeux et la moralité. De ces genres théâtraux, trois mériteront notre attention: la farce, la sottie et la moralité.

Le sens de la farce a toujours été discuté. On a pensé en effet qu'une petite pièce a pu s'appeler farce parce qu'elle était d'abord introduite dans la représentation d'un mystère comme la farce qu'on introduit dans une volaille. On a supposé avec plus de vraisemblance que dans le mot farce, le mélange contenait des ingrédients comiques très variés, outre l'emploi de divers langages. La farce emprunte à la ruse ses thèmes les plus fréquents et peint surtout des gens de petite condition dans leur cadre familial. Quant à la sottie, elle était jouée par des sots, c'est-à-dire des acteurs simulant un dérèglement de l'esprit. On les reconnaissait grâce à leur costume jaune et vert et à leur capuchon aux longues oreilles. On distingue généralement trois types de sottie. La plus répandue n'est qu'un divertissement, une sorte de parade jouée au début d'une représentation. A celle-ci s'ajoute la sottie allégorique à tendance moralisante et la sottie politique qui ridiculise les dirigeants de l'Etat. Contrairement à la farce et à la sottie, la moralité poursuit un but édificateur, illustre des préceptes moraux et met en scène des allégories. La frontière entre ces genres théâtraux a toujours été difficile à tracer.

Eugénie Droz<sup>2</sup> a relevé pour la première fois combien les limites entre la farce et la sottie demeurent floues.

Si la sottie, écrit-elle, peut ainsi sortir des limites étroites qu'on lui assignait, si de "badinerie, nigauderie" elle devient comédie, et de nombreuses pièces de notre Recueil permettent de le croire, il faut en conclure que les limites de la farce et de la sottie sont bien imprécises et que les contemporains eux-mêmes ne devaient guère faire de distinction" (p. LXVIII).

Et encore: "On est obligé de constater que l'on glisse imperceptiblement d'un genre à l'autre et que la distinction que nous voudrions établir n'existait pas plus dans l'esprit des acteurs que dans celui des spectateurs." (p. LXIX).

Il faut ajouter que si ce théâtre comique ne renouvelle pas beaucoup ses thèmes (par exemple, le mari trompé, la femme rusée) il n'en a pas moins ses lois propres. Selon Jean Frappier<sup>3</sup>, elles se résument à trois: la brièveté, la simplicité des moyens et la concentration de l'effet comique. Et en plus

le rôle accessoire de la comédie, l'obligation de se restreindre dans des limites étroites, lui interdisent tout développement un peu riche...La recherche de l'effet comique immédiat, sur un auditoire généralement grossier, la condamnait à l'emploi de moyens bas, comique de mots voire de gros mots, comique de gestes, libres au besoin et parfois obscènes.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup>Eugénie Droz, Le Recueil Trepperel-Les Sotties, Vol. I.

<sup>3</sup>Jean Frappier, Le Théâtre Profane en France au Moyen-Age (XII-XV siècle) (Paris, 1965), p. 18.

<sup>4</sup>Gustave Cohen, Le Théâtre en France au Moyen-Age, II. Le Théâtre Profane (Paris, 1931), p. 10.

Mais ce n'est guère avant la seconde moitié du XVème siècle que les documents parvenus jusqu'à nous confirment, l'existence d'associations permanentes d'acteurs qui s'adonnaient au théâtre. C'est alors que dans de nombreuses villes apparaissent:

des compagnies de la Basoche, corporation des clercs du Palais, comprenant le personnel subalterne des tribunaux, huissiers, greffiers, commis des procureurs, avocats débutants, gens amis de la chicane, à l'esprit frondeur. Aux basochiens s'ajoutaient d'autres sociétés joyeuses formées par des bourgeois bons vivants, par des étudiants et même des pieuses confréries de la Passion vouées au théâtre religieux, ces associations portent des noms significatifs: Roi de la Basoche et ses clercs, Enfants-sans-souci, Gallants-sans-souci, Prince ou Evêque des Sots et ses suppôts, Abbé de Liesse et ses Bons Enfants, Abbé de Joyeuse Folie et sa bande, Conards ou Cornards, et bien d'autres appellations...<sup>5</sup>

La confrérie de la Basoche et celle des Enfants-sans-souci connurent un succès sans égal alors qu'ils semèrent le ridicule et l'ironie. Leurs attaques se monopolisèrent surtout autour des différents abus de la société. Le théâtre sottique attira mon attention dès la première fois que j'en entendis parler. Le point de départ de mon étude fut ma curiosité pour les formes d'associations avec la fête d'une part et les activités de ces groupements et associations. A mesure que je désirais en savoir plus long sur les confréries, les informations devenaient de plus en plus restreintes. Le

---

<sup>5</sup>Max Fuchs, Précis de Littérature Théâtrale (publié sous la direction de Léon Chancerel), 1, France). Des origines à la période classique (Paris, 1945), p. 44.



but de ma recherche consiste à rassembler le peu d'informations disséminées de part et d'autre qui décrivent les activités théâtrales des confréries. Dès le début, j'ai dû m'interroger sur les origines et les circonstances qui leur donnèrent jour. Puisque mon intérêt portait sur les confréries de théâtre, et surtout, que je désirais mettre l'emphase sur la sottie, une définition des divers genres théâtraux s'imposait.

Le théâtre sottique n'eut pas toujours le support des autorités. En effet ce genre théâtral fut tellement condamné et limité par la censure, que finalement, il cessa d'être. L'étude de la censure sur le théâtre des confréries nous dévoilera la problématique des malaises sociaux et comment la folie devint un emblème d'immunité contre la censure. Une fois révélées, les informations nous permettront d'évaluer le lien existant entre une confrérie québécoise "Les Enfants de Chénier" et celle d'une confrérie médiévale "Les Enfants-sans-souci."

L'Eglise et l'Etat n'ont jamais pu éviter de s'attirer les rires moqueurs des confréries de théâtre. Même à notre époque, cet esprit narquois se perpétue dans les paroles d'une troupe qui parodie des personnages d'une société québécoise ankylosée. Cette façon de renouer avec cet esprit railleur, nous le devons à un auteur québécois Jean-Claude Germain.

La démarche de Jean-Claude Germain et de sa troupe Les Enfants de Chénier consiste à dénoncer les mythes de notre

passé qui sont à la base de notre avenir. Il nous présente une pièce (Les Sansoucis) où nous assistons au procès du théâtre et à celui de la société. Cachés derrière des masques, les Enfants de Chénier jouent avec et sur la réalité. Ils font du théâtre, qui comme dans les sotties médiévales, est à la fois un engagement et un divertissement. Le monde caricatural présenté cache le socio-culturel québécois comme dans la sottie ancienne: nous retrouvons le jeu de la mère sotte revêtue du costume traditionnel, robe grise et bonnet à oreilles, parodiant la société. Mais chez J. C. Germain le jeu sottique est encore plus présent à cause de l'ambiguïté des personnages et des objets qui semblent toujours cacher une autre vérité. Les Enfants de Chénier nous présentent un monde où le sot construit un miroir qui constitue une mise en cause de la réalité. Grâce à leurs déguisements et à leurs jeux scéniques, les Enfants de Chénier mettent carrément en cause le système et se moquent littéralement de tout. Le premier chapitre vise à élucider les circonstances qui ont permis à une confrérie médiévale Les Enfants-sans-souci de renaître après plusieurs siècles. A travers l'évolution du Théâtre du Même-Nom, Jean Claude Germain nous présente une troupe qui a su garder tout le mordant et le sarcasme des satires politiques et sociales qu'étaient les sotties.

## Chapitre 1

### L'Origine des confréries

#### Les Confréries

Dès que l'on parle au moyen-âge de confréries, d'associations ou de regroupements, on pourrait y voir les précurseurs de nos syndicats. On aurait tort de se laisser ainsi fourvoyer. L'origine de ces regroupements est tout autre.

Guild in the Germanic languages originally meant fraternities of young warriors practising the cult of heroes, and their groups bound together by ties of rite and friendship offering mutual support to its members.<sup>1</sup>

De leur côté, les premières guildes sociales furent plutôt associées aux guildes de métiers qui se spécialisèrent au fur et à mesure que l'économie se développa. On peut faire remonter notre chronologie jusqu'à l'époque romaine où l'on retrouvait les corporations de marchands et d'artisans appelées "Collegia ou Corpora Opifecum et Artificium." Les premières guildes médiévales connues virent le jour vers 1100,

---

<sup>1</sup>Antony Black, Guilds and Civil Society in European Political Thought from the Twelfth Century to the Present (London, 1984), p. 3.

en Italie et aux Pays-Bas. Au XI<sup>ème</sup> siècle chaque homme avait sa place dans ce type d'association à la fois féodale, ecclésiastique et agricole. Le système féodal n'a fait que renforcer les regroupements car ce fut grâce à eux que les hommes constituèrent une force face aux abus du seigneur ou de la société. Bien qu'un tel système protégeât les gens de l'injustice sociale, la population demandait une plus grande liberté de mouvement et une amélioration de ses conditions de travail. Ce qu'ils recherchaient avant tout, c'était un cadre dans lequel leurs intérêts économiques et politiques seraient reconnus.

L'expansion économique permit à plusieurs villes de se développer. Les artisans d'un même château ou d'une abbaye se regroupèrent sous le seul principe d'entraide. De l'intérieur des cours "le travail" se répandit au delà des murs. Les artisans se regroupèrent non plus comme artisans d'un même seigneur, mais comme artisans d'un même corps de métiers. Parallèlement à ce mouvement d'expansion, les seigneurs devinrent les premiers commerçants et formèrent une classe patricienne.<sup>2</sup>

### Les Hanses et les Guildes

Les hanses et les guildes regroupèrent les patriciens et les dirigeants d'une ville. D'après F. Funck, ces

---

<sup>2</sup>Frantz Funck-Brentane, The Middle Ages (New York, 1967), p. 337.

patriciens restèrent pendant plusieurs années étroitement liés avec les artisans qui composaient leurs maisons. La révolution communale qu'ils entreprirent s'étendit à la grandeur des pays où un nouveau système d'échevins et de gouvernements municipaux se mit en place. Ce nouveau système engendra aussi beaucoup de querelles car dès le départ ces échevins furent avant tout des patriciens.

There is no patrician family which relying on its household of artisans and labourers, does not aim at predominance in the city and is not jealous of rival families.<sup>3</sup>

D'où le besoin d'un organisme pour garder la paix; telle fut l'origine des organisations urbaines (guildes et hanses) qui devinrent l'organisme représentatif municipal.

Avec le développement d'une "aristocratie" urbaine, la démocratie communale souffrit beaucoup; le monopole du pouvoir se concentra dans les mains de quelques bourgeois laissant ainsi de côté la classe artisanale. Cet abus de pouvoir força donc les artisans à se regrouper en sociétés de métiers.

### **Les Sociétés de métiers**

A l'origine des premières corporations, nous retrouvons des artisans d'une même maison sans que l'on fasse distinction de leurs métiers. Elles furent en premier lieu des associations de protection et d'assistance mutuelle. La

---

<sup>3</sup>Funck, p. 340.

réalité ne tarda pas à remodeler leurs principes de base. Elle se spécialisèrent en associations techniques pour perfectionner leur art et pour maintenir la tradition manufacturière qui s'était développée. Etant donné que le développement économique des villes et celui des corps de métiers se firent d'une façon inégale, nous devons à "Etienne Boileau" en 1261, Le livre des métiers qui contient le statut officiel des tous les corps de métiers. En effet, il devint important qu'on arrive à une certaine cohérence administrative des associations. Le XIIème et le XIIIème siècle virent donc partout des organisations de corporations à l'intérieur de celles des villes. Bien que les guildes diffèrent quelque peu des corporations, leur fonctionnement s'équivalait. Selon Edgcumbe, pour en faire partie six conditions devaient être remplies. Il fallait être natif de la région, avoir deux garants (qui garantissent les antécédents familiaux et le caractère personnel du postulant), n'avoir jamais commis de délits criminels, être éligible à recevoir des biens à la mort du père, et payer une taxe à l'État et une cotisation à la guilde convoitée.

Les guildes réglementèrent le statut de l'artisan et la qualité du produit manufacturé. A l'intérieur même d'une guilde on retrouva trois niveaux: celui du maître, de l'assistant payé et de l'apprenti. Il est à remarquer que cette spécialisation continua à s'affirmer jusqu'au XIIIème siècle. Les guildes françaises n'étaient pas divisées d'après

le produit manufacturé mais d'après le matériel utilisé.

Bien que les guildes se soient développées à partir de groupes sociaux et religieux, elles furent avant tout caractérisées par un souci économique. Elles se formèrent spécifiquement pour surveiller et régulariser les activités d'un métier dans une région donnée. L'introduction du statut d'apprenti permit de garder un standard de qualité élevé et de fournir un personnel à bon marché. D'une part les guildes de métiers eurent pour but d'assurer la sécurité du travail et du revenu des artisans. Elles eurent aussi pour tâche de maintenir un certain nombre fixe de maîtres indépendants dans chaque métier. D'autre part, elles devinrent de plus en plus restrictives limitant l'adhésion et l'augmentation des salaires, elles obligèrent plusieurs artisans indépendants à créer les "compagnonnages." Vers 1400, plusieurs travailleurs français se regroupèrent ainsi pour détourner les guildes.

L'impact économique des guildes n'est pas à contester. Elles permirent de regrouper tous les agents initiateurs de l'économie sous une même ombrelle. Suite à leur développement les guildes devinrent les premiers fondements représentatifs de la communauté urbaine et villageoise.

### Les confréries religieuses

Beaucoup d'associations et de confraternités furent formées à l'époque médiévale. Nombre d'entre elles furent fondées en fonction d'un besoin économique et social. Les

confraternités religieuses dédiées à l'apostolat, n'eurent pas comme objectif premier de contrôler la qualité du travail.

Religious sodalities of this type are best defined as voluntary groups of laymen who met together at regular intervals to do pious and charitable work in honour of a patron saint.<sup>4</sup>

Ces confraternités dites religieuses pourraient se définir comme étant à mi-chemin entre le sacré et le domaine économique. Elles recherchèrent surtout à glorifier Dieu et à aider les pauvres. Les confraternités du Saint-Esprit par exemple n'eurent pas de statut officiel. Les autorités religieuses ne s'en préoccupaient guère car elles n'avaient aucun but religieux. Leur objet principal était de regrouper tous les membres d'une commune ou d'une paroisse et de partager un dîner communautaire, ou bien de distribuer des produits alimentaires.

La hantise de la mort fut aussi une donnée à l'origine de la fondation de plusieurs confréries.

In the fourteenth century, the dead had an important role to play, because the living were preoccupied with salvation and identified with life hereafter.<sup>5</sup>

Jésus-Christ conquit sa mort, l'homme en espéra autant. La mort devint une période transitoire qui incitait à célébrer cette période avec couleurs et pompe.

Dans la vie religieuse, comme dans la vie économique,

---

<sup>4</sup>Richard Mackenney, Tradesmen and Traders. The World of the Guilds in Venice and Europe. (London, 1987), p. 44.

<sup>5</sup>Black, op. cit. p. 65.



les fraternités eurent une fonction importante dans la société médiévale. Elles devinrent les grandes institutions charitables de l'époque. Elles aidèrent les orphelins, les veuves, les infirmes qui vivaient en deça du seuil de la pauvreté. Au cours du XVème siècle, ce support matériel s'appliquait aussi aux membres-artisans dans le besoin. Les membres qui provenaient d'un grand éventail d'occupations et de classes sociales, permirent à certaines confréries de s'enrichir et de travailler à embellir plusieurs églises. La richesse de ces groupes provenait essentiellement de fonds et de dons recueillis. La relation qui existait entre les confréries et les communautés d'habitants était presque indissoluble.

Often the confraternities were identical with the commune, being nothing but the parish.<sup>6</sup>

Les fraternités eurent un impact. Elles permirent d'unir une communauté autour de valeurs sociales communes et permirent aussi à bien des hommes de pouvoir connaître l'égalitarisme d'une société fraternelle. A la fin du Moyen-Age, on trouve dans toutes les villes de France des regroupements de jeunes. Ceux-ci jouèrent un rôle aussi important que les confréries. Ils constituèrent le château fort d'une jeunesse en pleine effervescence.

---

<sup>6</sup>Frédéric L. Cheyette, Lordship and Community in Medieval Europe (New York, 1968), p. 347.

## Les regroupements de jeunes

Au XVème siècle, la majorité des jeunes étaient membres de confraternités ou d'abbayes. Le fonctionnement de celles-ci, parallèlement à celui des guildes

était une expression officielle de la communauté sociale, reconnue, intégrée au corps urbain.<sup>7</sup>

Pour représenter l'abbaye on choisissait un homme suffisamment instruit pour faire honneur à la ville. Il se distinguait aux fêtes officielles, à la fête des rois et à la fête de mai. Les regroupements de jeunes furent plus complexes qu'ils ne laissaient présager car ils correspondaient très grossièrement à la géographie paroissiale, et eurent donc chacun leur coloration socio-professionnelle. Néanmoins ayant chacun son calendrier propre, ils ne firent qu'amplifier l'esprit de la fête puisque travaillant avec un esprit fédératif, ils ne purent ignorer leurs voisins.

Les abbayes eurent aussi un effet pacificateur puisqu'elles contrôlèrent et encadrèrent les regroupements de jeunesse. Leur tâche fut avant tout de réduire la violence à un niveau acceptable. L'abbaye de Valance réussit en 1440 à faire interdire les charivaris brutaux et obscènes que les jeunes organisaient lors de remariages qui choquaient la convention sociale. Les regroupements étaient primordiaux

---

<sup>7</sup>Jacques Rossiaud, "Fraternité de jeunesse et niveau de culture dans les villes du Sud-Est à la fin du Moyen Age", Cahiers d'histoire. 21(1976), p. 74.

aussi pour les jeunes parce qu'ils marquaient le passage de l'enfance au monde adulte. Les enfants pouvaient ainsi trouver un monde à leur mesure.

L'activité des abbayes de jeunesse ressemble donc plutôt à des rites de passage qui durent ici plusieurs années et ont pour cadre des communautés où il n'y a pas de grave désaccord entre ce que les générations adultes attendent des plus jeunes et ce que les jeunes espèrent pour eux-mêmes.<sup>8</sup>

Que ce soit à la campagne ou à la ville, les regroupements de jeunesse eurent une fonction socialisante. Ils permirent à plusieurs jeunes de rompre avec les contraintes quotidiennes pour vivre dans un monde à visée égalitaire.

### Les confréries théâtrales

Outre les activités pieuses et charitables, plusieurs confréries s'adonnèrent au théâtre. La Basoche présenta des pièces comiques. Les Enfants-sans-souci jouèrent des sotties, et la confrérie de la Passion interpréta des drames religieux.

La Confrérie de la Passion qui fut la première compagnie permanente à présenter des pièces officielles avait pour membres des bourgeois, des artisans et des marchands. Le 4 décembre 1402, Charles VI lui conféra le monopole des représentations des mystères à Paris. Sous l'influence des autres troupes qui présentaient des farces et des sotties, la confrérie de la Passion s'est mise à intégrer des éléments

---

<sup>8</sup>Natalie Z. Davis, Les Cultures du Peuple: rituels, savoirs et résistances au 16e siècle (Paris, 1979), p. 171.

profanes qui furent bien appréciés du public. Elle fut finalement abolie par le roi en décembre 1676.

La confrérie de la Basoche fut fondée sous le règne de Philippe le Bel en 1303. Constituée de jeunes juristes et de huissiers des tribunaux de Paris, elle se divisait en douze sections ayant chacune son chef et ses insignes. Pour reprendre les mots de Harvey, la Basoche était formée comme un royaume miniature avec toute la batterie administrative et judiciaire qu'un royaume exige. La juridiction de la cour de la Basoche avait un pouvoir bien réel: elle entendait les poursuites civiles entre les clercs et en dernier ressort les plaintes des gens contre les clercs.

Une fois par an les clercs présentaient des comédies qui mettaient en scène des anecdotes de la vie judiciaire. On les appelait cause grasse parce qu'elles étaient présentées pendant le carnaval. Les basochiens aimaient célébrer les fêtes. Ils se rassemblaient en outre à la fête des rois, puis à la fête de mai où ils plantaient dans la cour du palais un arbre de mai qui devait y rester pendant l'année; de même une fois par an ils faisaient une parade générale à laquelle tous les membres de la basoche devaient participer. Pour rendre les cérémonies plus piquantes et amusantes pour les basochiens et les spectateurs, ils ne tardèrent pas à y mêler des pièces. Leurs représentations eurent un tel succès que les basochiens furent invités à figurer à des fêtes officielles et à divertir le peuple par leur répertoire gai et satirique. Selon Petit

de Julleville, les basochiens attaquaient un peu tout le monde mais raillaient de préférence le ridicule des gens de leur ordre. Vers le milieu du XVème siècle, le goût pour les mystères perdit de son intensité. Les confrères de la Passion passèrent un accord avec les basochiens et les Enfants-sans-souci afin de mêler farces, sotties et mystères à leurs représentations. Ce mélange de sacré et de profane donna ce qu'on appela plus tard les "pois pilés."

La censure joua un rôle important dans la destinée des basochiens. Le 14 septembre 1395, sous peine d'amendes sérieuses, le roi interdit qu'on le ridiculisa. Cette interdiction s'avéra encore plus formelle sous le règne de Charles VII alors que le Parlement défendit aux confrères de la Basoche de jouer sans autorisation. Les Basochiens connurent cependant une époque heureuse sous le règne de Louis XII. Se plaignant que son entourage le laissait dans l'ignorance, ce roi libéral favorisa la satire qui mettait à jour les abus de son royaume. Le roi supporta non sans réticence les remontrances qu'on lui lançait mais s'opposa à ce qu'on ridiculisât la reine. Ce bon roi mourut en 1515, et François I qui lui succéda aimait les divertissements mais n'aimait pas la critique, de sorte qu'il voulut tantôt protéger, tantôt réprimer les jeux de la Basoche. Le Parlement avisé plus que jamais des intentions du nouveau roi contrôla les allées et venues des membres de la Basoche. En tant que corporation judiciaire, la Basoche subsista jusqu'à

la Révolution et fut supprimée en 1790.

La confrérie des Enfants-sans-souci fut fondée sous le règne de Charles VI. Ses membres étaient surtout des fils de famille oisifs qui aimaient s'amuser. Petit de Julleville croit que le goût du théâtre leur serait venu par le succès retentissant que connaissait la confrérie de la Basoche. Bien que l'histoire qui entoure les Enfants-sans-souci demeure encore obscure, Pierre Gringoire demeure le plus connu de ses membres. Il composa plusieurs facéties et farces qu'il joua à Paris. Jouissant des faveurs du roi Louis XII, les Enfants-sans-souci connurent un succès sans égal avec leurs sotties. Ce grand succès fut aussi leur perte car le roi n'était pas prêt à être ridiculisé. Il n'hésita pas à punir tout contrevenant et même à interdire des pièces au siècle suivant. Le monarque sut tourner contre ses ennemis cette arme qui avait d'abord été dirigée contre lui. Pendant le carnaval de 1512, il livra le pape et le clergé aux sarcasmes des Enfants-sans-souci. La confrérie cessa d'exister après Louis XII qui amena un nouveau courant politique.

Le théâtre au XVème et au XVIème siècle était largement entre les mains de sociétés vouées à sa promotion. A Paris on retrouva les Enfants-sans-souci et les Basochiens qui jouaient des moralités, des farces et des sotties. Toutes les institutions sur lesquelles était fondé l'édifice politique du moyen-âge subissaient la raillerie des confréries. Contrairement à la farce, les moralités gardaient toujours un

côté didactique exprimé le plus souvent sous la forme d'allégories et d'anecdotes. De prime abord, il est difficile de distinguer clairement ce qui constitue une farce, une moralité ou une sottie. Bien que chaque troupe ait eu son propre répertoire, elles travaillent toutes en association. Les Enfants-sans-souci ou les compagnons du Prince des sots s'acharnaient à ridiculiser les abus de la société. Dans les années 1980, au Québec une nouvelle troupe Les Enfants de Chénier a innové en retrouvant cet élément satirique et railleur du théâtre médiéval. Nous verrons aussi qu'elle lui a emprunté, pour l'adapter au contexte contemporain, cette relation spécifique des acteurs entre eux et avec le public, caractéristique des confréries théâtrales des XVème - XVIème siècles.

Mais il nous faut d'abord déterminer quel est le genre théâtral le plus propre à véhiculer les intentions satiriques de celles-ci. C'est pourquoi nous tenterons maintenant de voir quelles sont les bases de la distinction un peu vague entre farce, moralité et sottie.

## Chapitre 2

### Un théâtre qui se définit moralité - farce - sottie

Tant que les acteurs de mystères ou de farces étaient des gens de leur propre milieu, les autorités civiles et religieuses approuvaient et savouraient les représentations, mais quand vint le jour où le théâtre tomba aux mains de professionnels, le public devint récalcitrant à faire l'éloge de comédiens étrangers à la communauté locale. A Paris, les troupes venant de province se formaient et ne manquaient pas l'occasion de se produire lors des foires et des réunions d'états provinciaux. Mais vers la fin du moyen-âge, on prit l'habitude de dresser un théâtre spécial pour chaque grande représentation. Les confrères de la Passion établirent au théâtre de Bourgogne le premier théâtre permanent. Ils continuèrent de jouer les mystères jusqu'à ce que le public préfère les comédies à l'italienne et la tragédie. Les confréries joyeuses, comme les Enfants-sans-Souci et les clercs de la Basoche présentaient des farces et des sotties qui ne demandaient pas la pompe théâtrale des mystères. Leur conception du théâtre était nouvelle.



## Les moralités

Selon Madeleine Lazard les moralités se définissent comme des pièces caractérisées par leur intention didactique et l'emploi de personnages allégoriques.

Ce poème était une sorte de sermon dialogué dont l'objet, comme son nom l'indique, était de faire pénétrer ou d'enfoncer plus profondément dans l'âme des auditeurs une vérité morale.<sup>1</sup>

Aussi les personnages de ce drame étaient-ils en général allégoriques. C'étaient des entités, des abstractions auxquelles on prêtait par fiction une vie réelle: l'Avarice, l'Hypocrisie, la Gourmandise, la Vertu etc. Ce qui définit la véritable moralité est cette intention didactique exprimée sous la forme d'abstractions personnalisées et d'anecdotes. Les moralités se distinguaient de la farce et même s'y opposaient par cette pointe de sérieux qu'elles conservaient toujours. Elles pouvaient être organisées soit par des habitants, par une ville ou par des particuliers. Ces présentations étaient généralement en plein air et elles réunissaient une multitude de gens. Dans bien des cas, la musique accompagnait les paroles ou les mouvements des acteurs. Sa mise en scène variait avec la longueur de l'oeuvre et le nombre des personnages.

---

<sup>1</sup>Marius Sepet, Le drame chrétien au Moyen-Age (Genève, 1975), p. 49.

La grande majorité des moralités allégoriques repose sur le procédé de la personnification. Les deux tiers des personnages de ces pièces se composent de personnifications proprement dites (Vertus, Vices etc.), de représentants de la collectivité humaine (Humanité, Le Monde), et de certains personnages religieux (Dieu, Satan) que la moralité a en commun avec les mystères et les miracles. Les personnifications et les personnages religieux apparaissent comme des êtres éternels non soumis aux forces extérieures qui causent la déchéance de l'homme.

Les personnifications s'attribuent des qualités physiques qui correspondent à leur nom

Pauvreté se montre indigente, Orgueil hautain;  
 Maladie souffrante; ce schéma permet aux  
 spectateurs d'identifier les personnifications  
 avant même que celles-ci aient dit leur nom.<sup>2</sup>

Les différents motifs allégoriques en présence illustrent l'éternel conflit entre le bien et le mal, celui des images construites sur le schéma privation et restitution d'un bien quelconque, aveuglement et humiliation, sommeil et réveil, maladie et guérison et les motifs de l'homme sur la roue de Fortune. A l'époque médiévale, l'image de la roue de Fortune jouait un rôle important dans la littérature. Les hommes, bien que croyants, n'ignoraient pas les incertitudes de la condition humaine. La confiance en Dieu et dans les saints

---

<sup>2</sup>Helmick Werner, "La moralité genre dramatique à redécouvrir. Le théâtre au moyen-âge (Montréal, 1981), p. 213.

n'enlevait pas aux individus cette conscience permanente du danger des guerres et des famines, pas plus qu'elle ne protégeait les hommes des machinations maléfiques.

R. Lebègue<sup>3</sup> nous propose un classement judicieux des moralités. Tout d'abord il y a les moralités comiques et satiriques qui ressemblent à des comédies de mœurs et dépeignent les tribulations des Vices ou attaquent les abus de la société. Ensuite, on retrouve les moralités religieuses et mystiques. Elles mettent le plus souvent en cause l'opposition du bien et du mal. L'exemple le plus évident est celui de la pièce "Bien-Avisé Mal-Avisé." Au commencement Bien-Avisé est exhorté à renoncer à ses richesses et à s'engager sur la voie de l'humilité. Quant à Mal-Avisé, il vit dans le vice et la débauche. Refusant de regretter la voie qu'il a suivie, Mal-Avisé est condamné aux enfers. A la fin, on invite les spectateurs à suivre l'exemple de Bien-Avisé qui jouit maintenant de la béatitude céleste. Les moralités bibliques sont un autre genre qui s'inspire largement des paraboles de l'évangile. Elles furent la grande source inspiratrice des oeuvres de Marguerite de Navarre. On qualifie de moralités historiques

les moralités qui au lieu de représenter des événements fictifs, et des personnages abstraits sont tirées de l'histoire de la légende.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>Raymond Lebègue, La tragédie religieuse en France (Paris, 1929).

<sup>4</sup>Lebègue, p. 99.

On a conservé quelques-uns de ces drames. Le sujet de l'un d'eux a été emprunté à Valère Maxime; c'est l'histoire d'une femme qui voulut trahir la cité de Rome. Ce genre de pièce ne connut pas un grand succès. La présence des tragédies pseudo-classiques annonçait la Renaissance. Petit de Julleville déplore l'échec de ce théâtre original, de même que R. Lebègue déplore

la disparition d'un genre de pièces tragiques que l'on eût pu facilement perfectionner et où le style était soigné.<sup>5</sup>

Au XVème et au XVIème siècle, la moralité fut florissante en France. Son succès s'est maintenu longtemps malgré les sévères critiques des scolastiques. Les poètes de la Pléiade soucieux d'imiter les modèles antiques condamnèrent les allégories parce qu'ils leur préféraient les tragédies. L'intérêt des moralités ne réside pas

dans le traitement des personnages dépourvus d'individualité et de vie psychologique. Leur seule intention est de prêter une réalité dramatique à l'idée qu'ils symbolisent. La pièce vaut par le choix des allégories, la finesse de l'argumentation, la manière dont l'action signifiante concrétise la démonstration de l'auteur.<sup>6</sup>

La moralité apporta aussi une amélioration dans la technique du drame. Elle limita l'action et y fit régner une unité plus vigoureuse. A la différence du mystère et de la farce, la moralité exige une mise en scène plus significative.

---

<sup>5</sup>Ibid., p. 90.

<sup>6</sup>Lazard, p. 45.

Le public reçoit un enseignement et une exhortation, il doit se reconnaître dans la personnification de l'homme et comprendre que les figures au théâtre représentent les forces au milieu desquelles se meut toute vie humaine.'

## La Farce

Le mot "farce" du bas latin "farsa" désigne à l'origine un divertissement comique composé ou bourré de patois ou de jargon factices<sup>8</sup>: tel est sans doute le sens original. Petit de Julleville considère La farce de Maître Pathelin comme une véritable farce, puisque le personnage principal y parle successivement plusieurs langues et patois. L'influence des fabliaux sur les farces est incontestée. La farce met en dialogue ce que le fabliau avait raconté tout en faisant évoluer la thématique dans sa propre direction. Dans les farces, c'est bien la reproduction réaliste des scènes familières qui nous est présentée,

et les personnages sont de même nature et de même aspect que ceux à qui la représentation est destinée.'

Quant à leur classification, Jean-Claude Aubailly les divise en trois composantes: les parades, les farces techniques et

---

<sup>7</sup>Jean-Pierre Bordier, "Le jeu dramatique (XVI<sup>e</sup> - XVe siècle)." Précis de Littérature Française du Moyen Âge (Paris, 1983), p. 332.

<sup>8</sup>Barbara Bowen, Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1600 (Urbana, 1964), p. 5.

<sup>9</sup>Félix Gaiffe, Le rire et la scène française, p. 37.

les farces d'intrigues. Les parades sont des pièces qui reposent sur des jeux de scènes ou de mots. Les farces techniques consistent surtout à utiliser le monologue ou le dialogue comme élément moteur de la pièce.

Le désir de créer une véritable action de farce devrait amener les auteurs à mettre face à face deux types identiques de manière à obtenir un conflit. Il suffisait de redoubler un monologue et de les fractionner en deux.<sup>10</sup>

Les farces d'intrigue consistent à retourner un bon tour contre son auteur.

On suscite ainsi un intérêt comique nouveau qui repose sur la dynamique inhérente du thème du trompeur trompé.<sup>11</sup>

#### Eléments des farces

Les thèmes que nous retrouvons dans la littérature comique sont ceux des valeurs morales en général et des traits de la nature humaine. On y retrouve surtout

la bêtise, la ruse, l'obstination et les tableaux de ménage.<sup>12</sup>

Ces derniers sont en général basés sur l'absurdité et on y retrouve bien des fois le sot, qui par sa naïveté se fait berner, ou cause le ridicule par des jeux de scène. A peu d'exceptions près, les maris sont des idiots à la fois jaloux

---

<sup>10</sup>Jean Claude Aubailly, Le théâtre médiéval profane et comique, p. 122.

<sup>11</sup>Aubailly, p. 130.

<sup>12</sup>Aubailly, Ibid., p. 130.

et faciles à berner, tandis que les femmes triomphent par leur ruse. Pour la femme tous les moyens sont bons pour tromper son mari et rechercher des plaisirs momentanés avec des jeunes gens. Dans un grand nombre de farces le véritable motif de la querelle est de savoir qui va dominer.

Bien que les personnages soient aussi obstinés l'un que l'autre, l'auteur attribue le principal tort à la femme; c'est elle qui veut être maîtresse conformément à la tradition comique.<sup>13</sup>

Si la femme est accusée d'être mauvaise ménagère et infidèle, le mari, lui, se voit reprocher son avarice, son impuissance sexuelle et sa fainéantise. Tantôt la farce se veut humoristique, tantôt elle se veut satirique. Elle raille les imperfections sociales et met à jour les abus de l'autorité. Le motif de ces pièces n'a rien de drôle en soi. C'est la manière de les présenter qui engendre le comique.

### Jeux de scènes

La farce au cours de son évolution a su exploiter le rire au maximum.

Elle se croyait tout permis parce qu'elle n'était pas sérieuse selon les idées du temps, ce prétexte suffisait à la rendre innocente.<sup>14</sup>

Néanmoins grâce à ses jeux scéniques, la farce a su exploiter un vaste éventail de situations bien familières aux

---

<sup>13</sup>Halina Lewicka, "L'ancienne farce française: quelques problèmes de recherche". Le théâtre au moyen-âge (Montréal, 1981), p. 129.

<sup>14</sup>Lewicka, p. 129.

spectateurs. Bien sûr, les coups de bâton constituent le jeu de scène habituel lors d'une dispute de ménage. Le mari et la femme s'assènent mutuellement des coups sans aucune inhibition. Les entrées et les sorties constituent aussi un élément générateur de rire. C'est souvent le cas de la femme infidèle qui essaye de se débarrasser de son mari.

Le rire est provoqué d'abord par la rapidité, la brusquerie de la sortie, et ensuite parce que cette sortie révèle l'état d'esprit en question.<sup>15</sup>

Les autres manifestations scéniques sont le travestissement et la cachette. On se cache dans les endroits les plus divers pour éviter l'entrée d'un importun. Dans bien des cas, c'est le mari qui survient exprès ou par hasard. Tels sont les jeux de scènes qui reviennent constamment dans les farces.

### Les jeux verbaux

Les jeux verbaux constituent un autre volet primordial du théâtre comique. L'exemple le plus frappant est celui du contraste entre le style élevé et le style bas. A cela s'ajoute le latin de cuisine qui exploite une autre dimension du langage, puisqu'il s'agit essentiellement d'un langage forgé de toutes pièces. Avec les calembours et les énumérations

---

<sup>15</sup>Bowen, p. 39.



le comique est dans la quantité bien plus que dans la qualité des mots.<sup>16</sup>

Finalement les cris des différents métiers et les bouts-rimés complètent la gamme de tous ces jeux verbaux.

Mais dans chaque cas, le rire du public est déclenché par le procédé verbal exactement comme par un geste physique.<sup>17</sup>

### Les personnages

Les personnages des farces proviennent des différents échelons de la société. Ils ont pourtant une vie propre: bien que leurs traits personnels soient grossis et parodiés, typifiés, ces "types" que nous retrouvons constituent les éléments de base de la vie familiale et sociale. De toutes les catégories, ce sont les professeurs, les médecins et les religieux qui subissent le plus les coups de la raillerie. Ils sont rarement considérés comme les véritables représentants du savoir ou de l'autorité.

La farce ne peint pas les hommes comme ils sont, mais comme on ne veut pas qu'ils soient. Qu'ils soient définis par leurs métiers, leurs situations familiales ou leur rang social ils revendiquent les avantages de leur statut mais refusent de remplir le rôle qu'on attend d'eux.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>Bowen, p. 43.

<sup>17</sup>Bowen, p. 46.

<sup>18</sup>Bordier, p. 334.

## Les sotties

Le premier problème qui se pose dès le départ est: dans quelle mesure est-ce que la sottie diffère de la farce? Avant l'arrivée de la thèse de J. C. Aubailly nos genres ne se différenciaient guère. Petit de Julleville déclarait:

que la sottie n'est qu'une farce jouée par des sots.<sup>19</sup>

Cependant, vue sous l'angle des dernières recherches, la sottie se veut explicitement contestataire. Elle vise à faire passer le régime et la société entière au tribunal de ses sots ou à montrer dans une

action symbolique comment dans le chaos présent, la folie mène les différentes classes sociales à leur perte.<sup>20</sup>

La farce se veut un reflet de la société; toutes les professions importantes et les petits métiers y sont représentés. Quant à la sottie, il en va autrement,

ses personnages sont des types de conventions pris hors du réel et dont le rôle est d'illustrer des oppositions sociales ou politiques.<sup>21</sup>

D'une manière générale, la langue de la farce est plus fonctionnelle que celle de la sottie. Cette dernière se veut plus fantaisiste. C'est l'exubérance linguistique qui compte

---

<sup>19</sup>Petit de Julleville, La comédie et les moeurs en France au Moyen Age, p. 69.

<sup>20</sup>Jean Claude Aubailly, Le théâtre médiéval profane et comique (Paris: Champion, 1975), p. 105.

<sup>21</sup>Aubailly, p. 106.

aux yeux du public de sotties. Au niveau de l'action, la farce présente des anecdotes qui se déroulent linéairement d'après une série de tableaux. Pour reprendre les mots d'Aubailly, l'action dans la sottie est soit figurative, soit nettement symbolique.

La finalité des sotties détermine leur structure. J.C. Aubailly en distingue trois: les sotties parades, les sotties jugements et les sotties-actions. La première serait la descendante de la tradition de la Fête des Fous. Bien qu'elle vise surtout à divertir, elle aurait gardé

l'esprit parodique, le goût du scatologique et de l'obscène, et le droit à la liberté de parole.<sup>22</sup>

La seconde prend le plus souvent la forme d'une séance de tribunal où les accusés sont exposés et jugés. A ce réquisitoire s'attachent plusieurs variantes. La sottie-revue présente une suite de jugements illustrant l'injustice du système. Elle repose sur un fait d'actualité en raison duquel les accusés passent au tribunal, présidé par la mère Sotte. La sottie-journal se caractérise le plus souvent par une absence totale d'action et l'on y entend l'exposé des plaignants. Finalement la sottie-action

consiste à concrétiser sur la scène, grâce au recours à l'allégorie, un évènement, une idée,

---

<sup>22</sup>Aubailly, p. 172.

une donnée satirique abstraite.<sup>23</sup>

L'intention satirique de bien des pièces n'est pas toujours évidente mais généralement elle traduit les griefs du peuple contre une forme d'autorité.

La portée satirique de la sottie ne se limite pas aux histoires de quartier. Elle cherche surtout les vrais responsables des malheurs des gens.

The sotties are not aimed at society as a whole or at particular classes or institutions, but at specific events and individuals while rarely naming names the plays do make clear to whom or to what they are referring.<sup>24</sup>

Les thèmes de la satire se sont développés en particulier contre les femmes, la haute noblesse et le clergé.

La classe que fustige le plus volontiers la satire est sans conteste celle des ecclésiastiques dont on blâme la vénalité, la cupidité, la méchanceté, et la paillardise. Mais la sottie ne s'en prend jamais aux dogmes mêmes.<sup>25</sup>

Les lamentations des sots tendent à mettre en perspective les difficultés des classes inférieures. Il est donc raisonnable de conclure que le public des sotties vu le cadre social et économique dans lequel les pièces étaient conçues, était largement d'origine populaire.

---

<sup>23</sup> Aubailly, p. 172.

<sup>24</sup> Heather Arden, Fools Plays: A Study of Satire in the Sottie (Cambridge, 1980), p. 62.

<sup>25</sup> Lazard, p. 65.

A l'origine la sottie était un genre réservé aux sots qui lors de la Fête des Fous parodiaient la hiérarchie. Continuant la tradition, ils portaient le costume traditionnel synonyme de la folie universelle. Les personnages comiques représentaient, d'après Madeleine Lazard, l'élément qui se heurtait à l'absurdité d'un régime ou d'une société.

Le badin de la farce est un nigaud que trompent les mots ou qui prend les rusés au piège de leur langage; le sot jouit de la clairvoyance du véritable sage reconnaissable derrière ses propos décousus et absurdes.<sup>26</sup>

Qui sont les fous dans le théâtre du Moyen-Âge? Pour reprendre les mots de Petit de Julleville, ils seraient les anciens de la Fête des Fous jetés hors de l'église par les conciles indignés. Les confréries des sots seraient issues de la Fête des Fous sécularisée. Il y avait aussi à l'époque une idée fort répandue selon laquelle le monde était composé de fous. De cette idée, naquirent les sots, peuple imaginaire à l'image de la société réelle ayant sa propre organisation et hiérarchie. Le fou ne passait pas inaperçu, on le voyait parader lors des fêtes avec son costume jaune et vert et son chapeau muni d'oreilles d'âne et de grelots.

---

<sup>26</sup>Bordier, p. 326.

### Chapitre 3

#### Le théâtre et l'activité festive des associations

La vie médiévale est marquée par l'alternance entre périodes de fête et périodes de pénitence. La fête est l'occasion de beaucoup de rassemblements où danse, chant et théâtre sont célébrés. La fête exprime, selon le point de vue traditionnel,

la réviviscence de traditions païennes.<sup>1</sup>

Que ce soit à la campagne ou à la ville, la fête s'inscrit dans un mouvement cyclique. Après la période de l'avent, vient Noël, puis la Fête des Fous (le 26 décembre, jour des Saints-Innocents), puis les Rois (l'Épiphanie) et la fête de l'âne.<sup>2</sup> Le carnaval ou Mardi-Gras se termine par le carême. Après Pâques qui introduit le renouveau printanier, s'ouvre l'allégresse de mai. Puis les fêtes de la fenaison, de la moisson et celles des vendanges mènent à la Saint-Nicolas. Et tout recommence... Dans les villes, il se peut même qu'on assiste à des entrées royales ou à des processions

---

<sup>1</sup>Petit de Julleville, Les comédiens en France au Moyen-Âge. (Genève, 1968), p. 67.

<sup>2</sup>Célébrée le 1er janvier, elle rappelle l'âne de la crèche, la fuite en Egypte ou l'entrée à Jérusalem.

prestigieuses qui donnent lieu à des foires, à des jeux ou à des défilés d'acteurs costumés; à cela s'ajoutent la fête paroissiale avec ses bals et ses divertissements et les fêtes annuelles des saints patrons des corps de métier.

Que l'on appartienne à une confrérie, à une guilde ou à une abbaye de jeunes, les paroisses constituent pour la communauté un centre de regroupement. L'organisation de pièces auxquelles toute la région accourt, est l'affaire de la communauté. Maintes fois, des confréries présentent des drames lors du jour de la Pentecôte ou de la fête de leur St-Patron. En général, le devoir d'organiser des fêtes revient aux "garçons de paroisse". Les foires constituent un autre pôle d'attraction. En plus de jouer un rôle économique important, elles constituent souvent un lieu de rencontre pour la jeunesse. Le calendrier des foires occasionnait parfois certains conflits et les confréries devaient travailler en confédération pour éviter des chevauchements. Les festivités ne manquaient pas non plus d'occasions, reliées aux cycles de la vie des saisons de la vie familiale ou d'occasions liées aux travaux de la vie rurale qui suscitaient des manifestations de réjouissance et de jeux dramatiques.

Le 26 décembre, jour des Saints-Innocents<sup>3</sup> est aussi la grande célébration de la fête des Fous. On en profitait pour

---

<sup>3</sup>Cette fête sert à commémorer les enfants qui d'après l'évangile, furent massacrés en Judée sur l'ordre du roi Hérode.

parodier les hiérarchies ecclésiastiques. C'était le renversement des mondes. Cette idée de l'inversion, du bouleversement de la hiérarchie établie se retrouve dans la sottie. Le sot, c'est le fou qui symbolise l'homme en général, mais qui le représente tour à tour sous différents traits tel que celui d'un pape, d'un seigneur ou d'un marchand. L'influence de la Fête des Fous n'a pas été étrangère au développement du théâtre comique. Selon Petit de Julleville<sup>4</sup>, les Fous seraient parmi nos plus anciens acteurs. Un document datant de 1210, signé de la main du Pape Innocent III, condamne les spectacles donnés dans les églises à l'occasion de ces fêtes de la période de l'Avent et de l'Épiphanie. Le pontife s'indignait à la vue de ce spectacle où prêtres et diacres se livraient à des jeux insensés. L'Église de Toul (1497) fait aussi mention de représentations théâtrales intégrées à la Fête des Fous.

Le lendemain des Innocents l'Évêque des Enfants avec des mimes et des trompettes promenait par la ville un cortège masqué et costumé ... jou[ant] des farces sur les carrefours.<sup>5</sup>

Le milieu du XV<sup>ème</sup> siècle représente la période où la France cesse de plus en plus de célébrer cette fête. On voit plutôt naître parallèlement des sociétés burlesques héritières de l'esprit sottique des anciens fous d'église. Ce qui est né proprement de la Fête des Fous

---

<sup>4</sup>Petit de Julleville, p. 34.

<sup>5</sup>Ibid., p. 34.



ce n'est pas le théâtre comique, c'est la Mère-Folle dijonnaise ou les Connards rouennais ou cent sociétés semblables.<sup>6</sup>

qui montèrent des spectacles. Cette fête bouffonne permit la libération de la parole. Sous diverses formes, on vit apparaître

(fastranes, fatras, desveries) Réunion de pensées et de phrasis incohérente et sottés chansons.<sup>7</sup>

Les cérémonies du Mai nouveau sont une autre célébration qui permettait aux confréries de faire la fête.

Le cycle cérémonial de mai est constitué

par des jours fixes, le 1er et le 3 mai, le premier dimanche du mois et par des jours dépendants du comput de Pâques, qui sont l'Ascension, précédée de trois jours de Rogations et la Pentecôte.<sup>8</sup>

Ce cycle de mai est avant tout agraire mais il est aussi le symbole du renouveau. Les abbayes, les basoches, les bachelleries, toutes les associations de jeunesse participaient à l'évènement. Le plus bel arbre de la forêt était abattu puis transporté sur la place publique où il symbolisait la régénération du cycle de la vie. A l'époque médiévale, on retrouve aussi le mai individuel qui permettait à l'homme d'assurer une certaine action sur la végétation.

---

<sup>6</sup>Ibid., p. 38.

<sup>7</sup>Ibid., p. 71.

<sup>8</sup>Hugues Neveux, Jacques Jacquart et Emmanuel le Roy Ladurie, Histoire de la France rurale: 'L'âge classique' (Paris, 1975), I, p. 538.

Mais le cycle de mai est surtout associé à la fête et à la danse.

### Les Confréries

La deuxième partie de l'époque médiévale est caractérisée par le fait que la société se hiérarchise. Cette structuration, on la retrouve au niveau du regroupement des classes sociales, des groupes de jeunes et des confréries. Un esprit de solidarité et d'égalité se dégage parmi les différentes communautés. Une conscience de groupe anime l'activité sociale et festive des jeunes. Les abbayes bien qu'elles fussent la jauge morale de l'époque, étaient responsables d'organiser bien des fêtes. Les confréries de jeunes organisaient des "montres." Par ailleurs, elles faisaient souvent halte devant la demeure des notables et leur rendaient hommage en récitant des poèmes. Mais le caractère des confréries correspond plutôt à la nature même de la fête. Le Carnaval ou les Fêtes de mai figuraient les cycles de la vie. Tous les membres défilaient dans les villes dans un vacarme assourdissant. Par exemple, la confrérie dijonnaise de la Basoche, après avoir intronisé son roi, faisait succéder à cette cérémonie une semaine de festivités, avec danses, jeux et discours burlesques. A Romans<sup>9</sup> en 1580, les confréries joyeuses se rassemblèrent et défilèrent en un immense cortège

---

<sup>9</sup>Petit de Julleville, p. 80.

transformant ainsi chaque rue en théâtre.

A partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, on vit se multiplier des associations de jeunes gens célibataires. Nombre d'entre elles procédaient à des "charivaris," dans la plupart des cas lors du remariage d'un veuf ou d'une veuve.

Il serait important de dévoiler les raisons qui se cachaient derrière un tel climat carnavalesque. De prime abord les jeunes voulaient préserver la situation économique des enfants du premier mariage. Natalie Davis<sup>10</sup> croit que lors de ces manifestations, les bachelleries voulaient protéger les biens qui revenaient aux enfants du premier lit et surtout qu'ils déplorait le fait qu'un vieux conjoint choisisse une jeune personne pour se remarier. Les charivaris donnaient aux jeunes l'occasion de connaître une certaine fraternité. Ils permettaient aussi de renforcer le contrôle social dans le village et de donner libre cours à la dérision et au ridicule. La présentation des charivaris variait beaucoup, de même que leur mise en scène. Souvent, on les accompagnait de quelques couplets rythmés ou d'oeuvres plus élaborées comme la sottie ou le coq à l'asne (dialogue poétique qui saute d'un propos à l'autre). Il est aussi arrivé que des confréries professionnelles telles que la Basoche jouèrent des farces qui relevaient les torts de quelques personnes incongrues

---

<sup>10</sup>Natalie Z. Davis, Les Cultures du peuple: rituels, savoirs et résistances au 16<sup>e</sup> siècle (Paris: Aubier-Montaigne, 1979, p. 173-4.

transformant le rôle premier des charivaris ou du carnaval. Les railleries dépassèrent les frontières communautaires, pour s'étendre jusqu'au domaine religieux et politique. Les farces et les sotties illustrent très bien cette situation. La raillerie ne se limite plus au cadre domestique familial mais plutôt à la mauvaise gestion du pays. On a vu à Paris, en 1516, la troupe de la Basoche narguer le roi et monter une farce où la Mère-Folle s'empare des richesses du pays, laissant le peuple dans la pauvreté et l'amertume. On aurait tort de voir dans ces associations de jeunes des organisations qui veulent renverser le système, mais comme Mikhaïl Bakhtine l'a énoncé, il faut voir dans ces critiques

une destruction et une régénération de la vie politique et sociale.<sup>11</sup>

La forme carnavalesque des charivaris renforce l'ordre établi, de même qu'elle propose des alternatives à cet ordre.

### Les Confréries et le théâtre

Il n'y a pas qu'à l'Eglise que les religieux et les prêtres séculiers s'associent aux laïques pour diverses manifestations. Lors de la représentation des mystères, le clergé jouait une part active. Maintes fois, l'église eut à trancher les différends qui surgirent. En 1442, l'évêque de Montaubin<sup>12</sup> dut, lors d'un procès, régler le litige existant

---

<sup>11</sup>Davis, p. 183.

<sup>12</sup>Petit de Julleville, p. 270.

entre deux communautés qui se disputaient le droit de représenter le mystère de l'Assomption devant le peuple. Des clercs furent parfois associés à la représentation de pièces profanes bien que l'autorité ecclésiastique tolérât cela sans l'approuver. Les avocats et les légistes s'associèrent donc au clergé dans les représentations des mystères. Mais quelle joie ils avaient lorsque la veille ou quelques jours avant les représentations, ils défilaient dans la ville dans leur attirail sous les yeux ébahis de la foule. André de la Vigne nous donne un excellent témoignage de l'esprit qui pouvait régner lors de la représentation de son mystère de St. Martin en 1496:

Quand le jour pour faire les montres fut venu, on fit crier à son de trompetes que toutes gens ayans personnages dudit misiere s'assemblassent à l'eure de mydi, en Lombardie, chacun accoustré selon son personnage. Après lequel cry fait se rendirent lesditz joueurs audit lieu, et furent mys en ordre l'un après l'autre, monstré, accoustré, armé et appoincté si très bien qu'il estoit impossible de mieulx. Et est assavoir qu'ilz estoient si grant train que quant Dieu et ses anges sortirent dudit lieu, chevalchant après les autres, les diables estoient desjà outre la tour de la prison, près la porte du Chevaut-blanc... et n'y avoit de distance de cheval a aultre deux pieds et demy, et se montoient bien a environ neuf vingts chevaux.<sup>13</sup>

Parallèlement à ce qui se passait dans les rues, derrière les murs des écoles, des écoliers se divertissaient à monter des pièces. Les excuses ne manquaient pas car à l'époque, nombreuses étaient les fêtes au calendrier. On

---

<sup>13</sup>Ibid., p. 282-3.

chômait la fête de beaucoup de saints dont plusieurs étaient des patrons d'étude. Les grandes fêtes religieuses, particulièrement l'Epiphanie, étaient consacrées aux grandes réjouissances scolaires. Les représentations étaient en grande partie ouvertes au public mais les maîtres et les écoliers se faisaient un devoir d'y assister. Bien qu'ils présentent des drames liturgiques ou semi-liturgiques, Petit de Julleville<sup>14</sup> croit que les représentations ayant un caractère comique et satirique furent introduites lorsque le public se fatigua des drames religieux; mais ce n'est que vers le quinzième siècle que l'on trouve des documents critiquant le type de pièces présenté dans les cours d'école. Le Parlement<sup>15</sup> dénonce à l'Université en 1483 les Principaux qui laissent jouer des comédies choquantes, enjoignant l'Université d'examiner les pièces avant les représentations. Sous le règne de Louis XII, âge d'or du théâtre médiéval, la liberté théâtrale était presque illimitée. On voit alors dans le répertoire des écoliers acteurs, des sotties satirisant l'Etat. Dans la plupart des villes, les sociétés d'étudiants et les sociétés joyeuses s'unissaient parfois pendant les manifestations théâtrales. Le calendrier scolaire et liturgique fournissait un cadre que les étudiants surent exploiter pour laisser libre cours à leur verve théâtrale.

---

<sup>14</sup>Ibid., p. 294.

<sup>15</sup>Ibid., p. 197.

Au Moyen-Age, la représentation de pièces n'était pas le monopole de Paris. Partout dans les cantons et les terroirs, florissaient des sociétés joyeuses exploitant la diversité des genres dramatiques. L'une d'entre elles, "la compagnie de Dijon" qui naquit au XVème siècle, laissa son empreinte avec son célèbre personnage de la Mère-Folle. Dans une certaine mesure, Petit de Julleville croit que l'origine de la Mère-Folle ne se rattache pas à celle de la Fête des Fous. Alors qu'on renouvelait l'anathème contre la Fête des Fous, le duc de Bourgogne dont la province était indépendante de toute juridiction épiscopale, s'avisa en 1435 de confirmer solennellement l'existence de cette fête. A vrai dire ces fous formaient une véritable confrérie ayant un chef à sa tête. Les privilèges accordés permirent à la troupe de vivre une période de calme et de tranquillité qui se prolongea jusqu'à la montée du protestantisme. La Fête des Fous, par un arrêt du Parlement, fut abolie en 1552. Petit de Julleville croit que la Mère Folle serait issue soit de l'imitation des mascarades de la chapelle soit d'une bourgeoisie montante désireuse de s'amuser. Cependant, on ne saurait préciser la date à laquelle naquit la Mère-Folle. Il n'en demeure pas moins que plusieurs fois par an, la confrérie dijonnaise faisait des montres pour célébrer tantôt le carnaval, tantôt une fête quelconque ou pour se donner tout simplement en spectacle au public. Comme les autres confréries, lors des sorties officielles, ses membres

revêtaient leurs plus beaux atours et paradaient à travers la ville. De grands chariots les suivaient et sur ceux-ci, des acteurs prenaient place et jouaient

des dialogues en français ou en patois bourguignon.<sup>16</sup>

En plus cette compagnie corrigeait les mauvaises moeurs de la société. Derrière le masque et le costume, on parodiait telle personne sans la nommer. Toutefois, la compagnie essayait d'imiter le plus possible la personne qu'elle voulait jouer, par la voix et les gestes. A plusieurs reprises, ces cavalcades devinrent le prétexte d'un charivari, d'une véritable représentation dramatique où l'on promenait assis à rebours sur un âne, le mari qui avait été battu par sa femme mettant en cause la hiérarchie des époux. C'était le mari qui devenait le bouc-émissaire du spectacle. L'esprit de la fête n'était pas seulement présent à Dijon; on le retrouvait ailleurs dans des confréries ayant leurs propres occasions solennelles de s'y livrer.

A Béthune, des confréries exhibaient lors de leur montre de véritables tableaux vivants qu'on appelait "remontrances"<sup>17</sup>. Ils les jouaient soit sur des échafauds (scène d'un théâtre) soit sur des chars disposés en forme de théâtre. Cambrai possédait aussi des confréries joyeuses qui se réunissaient le vingtième jour après Noël. Toutes les

---

<sup>16</sup>Ibid., p. 204.

<sup>17</sup>Ibid., p. 235.



sociétés joyeuses étaient invitées à y participer. On y présentait des jeux sur un théâtre provisoire érigé sur la place du marché. A Rouen, les Connards étaient une des confréries qui faisait autant de bruit que celle de la Mère-Folle de Dijon. Elle s'appelait ainsi à cause des deux cornes que les connards portaient sur leur chapeau de folie. A l'époque du carnaval, ils parcouraient la ville jouant des farces, des pantomimes ou des vers satiriques. Contrairement aux autres confréries, le Parlement leur donnait le monopole de la fête des jours gras. Nul ne pouvait participer à cette fête s'il ne faisait pas partie de leur société ou s'il n'achetait pas le droit de se déguiser.

Les confréries illustrent très bien les moeurs de l'époque du XIVème au milieu du XVIème siècle. Au cours de cette période, elles furent le symbole de la fête. Leur allégresse et leur entrain conjugués à leur audace et à leur verve, donnèrent de la vitalité aux différentes manifestations des genres théâtraux, y compris aux manifestations semi-liturgiques que sont les miracles ou les mystères. Que ce soit à travers les sotties, les farces ou les fatras, nous pourrions relever l'esprit narquois qui animait beaucoup de confréries, et que le clergé et l'Etat durent subir maintes fois. Il est désormais important de relever les circonstances qui forcèrent ces groupes à réprimander l'autorité. Bien sûr, le calendrier festif de l'époque accordait aux confréries une chance unique. Les confréries de théâtre, telles la Basoche

ou les Enfants sans-souci, saisirent cette occasion et élaborèrent un répertoire de marque. Pour notre étude il était impératif de comprendre le cadre dans lequel les sotties furent montées et présentées. Ainsi donc, la folle ivresse qui les inspirait donna naissance à des textes où la folie verbale se déchaîne.

## Chapitre 4

### Un théâtre en évolution

Il est remarquable que ce soit au travers de la folie que la liberté ait pris naissance. Contraint de part et d'autre par la censure, le climat théâtral arriva à subsister sous le masque de la folie. Les fous jouirent du privilège de mettre à jour les abus qui affectaient l'Etat. Un nouveau genre littéraire était né "la sottie." Picot considère qu'au point de vue de la forme, la sottie se rattache à ces fatras ou fratasies, courts poèmes d'absurde verbal exploités aux XIIIème et XIVème siècles.<sup>1</sup> Ils se définissent par le passage d'une idée à une autre sans une trop grande cohérence logique et par l'accumulation de proverbes et d'allusions satiriques. Un type de sottie fut le "jeu des pois pilés". Elle se définit comme étant "une fratasie divisée en couplets et récitée en public par des sots ou des badins.". La fratasie sombra à la fin du XVème siècle pour renaître au siècle suivant sous le nom de coq-à-l'âne. En Normandie l'évolution du coq-à-l'âne politique donna naissance à un nouveau genre

---

<sup>1</sup>Emile Picot, Recueil général des sotties, Vol. I. p. vi.

appelé la "fricassée". Il se caractérise par de courtes pièces agrémentées de vers et de refrains populaires en vogue. La sottie est un genre qui est difficile à classifier. Tantôt elle était une farce politique, tantôt une farce jouée par des sots. La définition nous en est donnée par Jean Claude Aubailly dans sa thèse sur les genres théâtraux comiques. La sottie se définit par des

personnages pris hors du réel<sup>2</sup>

dont le rôle sert à relever des oppositions sociales ou politiques, tranchant finalement le différend.

Les sotties amenèrent plusieurs acteurs et clercs à s'en emparer pour satiriser l'Etat. Il est important de différencier les circonstances qui incitèrent amateurs et professionnels à conjuguer leurs efforts pour monter des pièces. Les fêtes municipales étaient l'occasion de célébrer avec pompe un évènement spécial où le luxe et le nombre de personnages étaient souvent une excuse pour surpasser les autres paroisses. En ce qui concerne le théâtre professionnel, Picot croit que la mise en scène était plus limitée, car étant professionnels, les acteurs maîtrisaient leur art dramatique. Dans bien des cas, comme chez les Enfants-sans-souci leurs représentations étaient composées d'une sottie, d'une moralité et d'une farce. L'argument, toujours selon Picot, qui démontre que les sotties étaient

---

<sup>2</sup>Jean Claude Aubailly, Le Monologue, le dialogue et la sottie.

jouées par des professionnels, est l'adresse physique qu'exigeaient plusieurs de ces pièces. Les sots étaient des clowns qui accompagnaient leurs dialogues de culbutes et d'exercices athlétiques. La farce Le Bateleur illustre bien ce fait alors que le personnage principal enseigne à son valet à sauter. Mais on retrouve aussi dans la sottie: les Menus Propos d'autres preuves qui iraient confirmer que les acteurs devaient posséder une certaine qualité physique pour présenter des pièces. Puisque les Menus Propos sont considérés comme étant une forme primitive de sottie dont l'essentiel se limite à un seul dialogue, les comédiens devaient y mêler sauts et pirouettes pour ajouter un air de gaieté.

Les sots ont su maximaliser le jeu scénique en exploitant le costume, les accessoires et le langage. Il s'avère maintenant important d'analyser le cadre dans lequel les sotties étaient présentées. Puisque les personnages sont pris hors du réel, les sots auront donc recours à des moyens techniques pour les concrétiser. Essayons de découvrir ce qui se cachait derrière le masque de la folie.

### Le Jeu scénique

#### La scène et le décor

De prime abord, il apparaît un peu difficile de décrire le cadre dans lequel les pièces étaient présentées. La seule source contenant la réponse se trouve dans une lecture

approfondie des différentes sotties. Jusqu'à présent, nous avons vu que lors des parades et des carnivals, les confréries paraient à travers la ville, récitant des vers ou suivant des chariots sur lesquels des acteurs présentaient des pièces. J. C. Aubailly croit qu'originellement la scène était rudimentaire se limitant à une estrade nue où les acteurs étaient engagés dans leur dialogue. Mais dans des sotties plus complexes, un rideau devait permettre les entrées et les sorties des acteurs. J. C. Aubailly pense qu'il existe un rapport entre la structure des pièces et le lieu théâtral<sup>3</sup> dans lequel elles étaient jouées. Par exemple, "la sottie jugement" par la structure de ses scènes plus complexes exigeait une construction plus élaborée comme celle d'une salle. Beaucoup d'illustrations d'époque suggèrent que les pièces étaient présentées dans une salle close ayant quelques fenêtres et portes constituant ainsi une galerie et ayant en son centre une estrade sur laquelle se trouvait un siège. Beaucoup de sotties débutent avec l'arrivée de Mère-Folie ou Mère Sotte appelant ses suppôts. Dans la Sottie Nouvelle Du Roy Des Sotz où le meneur de jeu appelle sa cour, une telle situation se concrétise.

Le ROY DES SOTZ commence.

Je suis des sotz seigneur et roy;  
 Pourtant je vueil par bon arroy  
 Maintenant cy ma court tenir  
 Et tous mes sotz faire venir  
 Pour me faire la reverence,

---

<sup>3</sup>Aubailly, p. 369.

Et aussi que c'est grand plaisance  
 Quant freres habitent ensemble,  
 Comme l'on chante, se me semble.<sup>4</sup>

Puisque les sotties-jugements sont nées dans le milieu de la Basoche, il ne faudrait pas s'étonner de retrouver la salle de justice transportée sur un échafaud. Il faut se rappeler que les causes grasses furent des initiatives du théâtre basochien et que les représentations ont pu se dérouler dans la salle des tribunaux comme H. G. Harvey le fait remarquer:

the humour in these mock trials arose from the incongruity of setting into motion all the elaborate processes of justice, all the learning of judges and avocates for a trivial and ridiculous cause<sup>5</sup>.

Après observation des illustrations regroupées par Aubailly dans sa thèse monumentale, il est à remarquer que la foule est partout, s'entassant de tous les côtés de la scène, ce qui suppose une participation de la part du public. Dans la Sottie des Béguins, les fous se cachent dans l'auditoire, créant ainsi un rapport plus étroit entre le jeu des acteurs et le public.

#### FOLIE

Par la passion que j'endure,  
 Il est vray, je cognoy sa main.  
 Vrayment tu viens bien au besoing;  
 Sans ceci j'estoys abolie.  
 Or sus, mes enfants, je vous pryé.  
 Venez tous, venez vistement,  
 Venez, et si voyez comment  
 Bon Temps n'est pas encores mort.  
 Venez vous? Ha! vous avez tort,

---

<sup>4</sup>Picot III, p. 211.

<sup>5</sup>Harvey, The Théâtre of the Basoche, p. 22.

Jehan de L'Arpe, venez, Jehan Bron;  
 Ça, Grand Pierre, Claude Rolet,  
 Prestre d'honneur, frere Mulet!  
 Venez, et vous orrez nouvelles  
 De Bon Temps.

ANTOINE, estant parmi la troupe.

Tandez les eschelles,

Mere, et nous vous irons voir.

Puis, quand ils sont tous montez

#### GALLION

Si nous pouvons Bon Temps ravoir,  
 Si jouerons nous, quoy qu'on die.<sup>6</sup>

Par rapport à la farce, le cadre dans lequel les  
 sotties sont présentées se veut plus dépouillé.

Sa mise en scène se caractérise surtout par des  
 déplacements symboliques et par un certain type  
 de dialogue<sup>7</sup>.

A part le trône de Mère-Folie, peu d'accessoires sont intégrés  
 à la dramatisation. De plus, la sottie intègre quelquefois  
 des accessoires symboliques pour représenter des notions  
 abstraites. Dépouillés ainsi dans leur ensemble, le costume  
 et les accessoires ont une valeur symbolique et contribuent  
 à déterminer l'action et à transmettre un message. Ils  
 étaient sans doute aussi un moyen de déjouer la censure  
 omniprésente, comme on le verra plus loin. L'action est donc  
 dépendante du type de sotties. Ainsi les entrées, les  
 sorties, les dialogues, les chansons, les acrobaties

---

<sup>6</sup>Picot II, p. 282.

<sup>7</sup>Aubailly, p. 383.



contribuent à orienter l'interprétation. Ainsi, la sottie se signale par un contenu dont l'expression symbolique la distingue de la farce.

### **Le Costume**

Jusqu'à présent, nous avons vu que le masque ou le costume du fou fut intrinsèquement lié à la fête. La plupart des auteurs pour expliquer l'origine du costume, l'associent à la Fête des Fous. L'esprit de cette fête était fondamentalement le même partout. Elle signale au peuple l'occasion de parodier la liturgie et de procéder à un renversement temporaire de la hiérarchie sociale. Sur les planches du théâtre, le sot est caractéristique du répertoire de plusieurs confréries. Parmi elles, citons celle des Basochiens, dont les activités dramatiques auraient semble-t-il été satiriques dès le début. Puisque les sotties diffèrent de la farce et que les personnages sont pris hors du réel, un costume symbolique s'imposait. Le costume joue donc un rôle capital; il est à la fois synonyme de la folie universelle et synonyme d'immunité. Heather Arden croit que le costume traditionnel du sot est peut-être une tentative d'éviter la censure: après tout, qui porte attention aux paroles d'un fou?

Under the guise of folie, the fou could speak his mind, as long as the words sounded foolish.<sup>8</sup>

Les fous portaient tous un bonnet avec des oreilles semblables à des oreilles de terrier. Leurs robes variaient. Certaines étaient courtes et d'autres longues, ressemblant à des robes de moines. A propos de leur couleur, J. C. Aubailly nous informe que lors d'un procès, en 1614, le duc de Nevers fit promener son trésorier sur un âne en costume de fou. Or cet habit était fait de bandes de serge dont la moitié était de couleur verte et l'autre jaune.<sup>9</sup> Mais qu'est-il resté du costume traditionnel de la folie dans le répertoire sottique de nos confréries. La Sottie des Béguins nous offre un début de réponse. Dans cette sottie, les enfants de Bon-temps cherchent leur costume pour se livrer à leurs jeux, mais ne trouvent point leur chaperon. Mère Folie leur en taille un dans sa chemise.

#### ANTOYNE

Et pour couvrir nos grands perruques  
N'avrons nous point de chaperons?

#### GALLION

Je ne sçay ou diable ils seront.  
Icy ne sont ils pas.

#### FOLIE

Et si j'en trouve?

---

<sup>8</sup>Heather Arden, Fool's plays: A Study of Satire in the Sottie, p. 32.

<sup>9</sup>Aubailly, p. 316.

## GALLION

L'on jouera.

## FOLIE

Vous jouerez donc, car j'en feray  
Plustost du bout de ma chemise.<sup>10</sup>

Le sceau de Gringoire, (l'un des plus grands acteurs de la période) nous offre une réponse plus satisfaisante. Il nous présente Mère Sotte revêtue d'une longue robe entourée de deux sots portant des robes plus courtes, tous les trois coiffés du fameux chaperon à oreilles d'âne. Ainsi du costume traditionnel, il nous serait resté le chaperon à oreilles et une robe grise.

La sottie est étroitement liée à la nature du costume théâtral. Le costume du fou modèle son rôle et le rend reconnaissable aux yeux du public. Dans les sotties, la personne devient ce que le costume dévoile. Les professions aussi bien que le rang sont symbolisés par la particularité du vêtement. D'après Heather Arden la première fonction de la robe dans la sottie est d'indiquer

le rang, la profession et les caractéristiques  
de la personne<sup>11</sup>.

Ainsi la robe devient-elle le symbole qui permet d'assigner aux gens la classe sociale à laquelle ils appartiennent. Les déguisements, les révélations, le changement de costumes et

---

<sup>10</sup>Aubailly, p. 316.

<sup>11</sup>Arden, p. 151.

les dissimulations constituent les principales techniques dramatiques de la sottie. Conséquemment, l'emploi de la robe peut être objet d'abus, de tromperie, lorsqu'une personne essaye de passer d'une classe sociale à une autre en changeant d'habit.

Le thème de la tromperie constitue l'objet de la majorité des sotties, et de par ce fait, il forme une partie intégrante de la corruption du sot. Les sots énoncent une réalité sociale à une époque où la mobilité sociale en France se répand. Les sots condamnent ce nouvel ordre social qu'ils voient comme étant la principale cause de l'effritement du cadre traditionnel de la société. Ainsi les trompeurs dans leur tentative de tromper la société, empruntent à l'argent et aux vêtements la symbolique qu'ils recherchent. Par conséquent, le rôle du vêtement est crucial comme indice d'ascension sociale ou de tricherie par rapport aux échelons de la société.

### Les Personnages

Jean Claude Aubailly a fort bien caractérisé dans sa thèse les trois groupes antagonistes de la sottie:

le sot, les personnifications allégoriques des classes sociales et les personnifications allégoriques abstraites.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>Aubailly, p. 350.

qui symbolisent un état d'esprit et une pensée spécifique. Les sots représentent des personnages contestataires qui se heurtent à un régime. D'une façon générale, les sots sont désignés par une appellation générique, notamment par des numéros tels que Sot I, Sot II, permettant de ce fait, d'assurer une critique de la part du groupe de sots dans son ensemble. Les sots portent aussi des noms propres. Teste-Creuse, Sottinet, Tribulet, mais sans jamais posséder de caractéristiques individuelles. Cependant, les sots se définissent par ce qu'ils font et disent sur le plateau. En tant qu'êtres symboliques, ils incarnent la société tout entière. Plusieurs, "mestiers, marchandises et Folie" permettent de personnifier les diverses classes sociales, et incarnent l'idée, qui contribue à la critique. Il arrive aussi que des noms propres se cachent sous forme d'allégories. Un sot devient un sot-dissolu (Eglise) un sot-glorieux (Noblesse) et un sot-corrompu (Justice), incarnation des vraies causes du mal social.

Ces personnages antagonistes se retrouvent souvent dans plusieurs sotties sous les auspices d'un meneur de jeu: ce genre de metteur en scène se retrouve surtout dans les sotties-jugements qui constituent en fait le répertoire de la Basoche. Il ne faut pas oublier que la Basoche forme un royaume miniature avec son Roi, ses Dignitaires et sa Haute-Cour. Il est donc normal qu'on retrouve une hiérarchie de personnages avec un chef tel le Roy des Sots ou Mère Sotte.

Il arrive quelquefois dans les sotties-actions que Mère Sotte personnifie la Folie. Alors son rôle s'inverse. Comme meneur de jeu qui dirige la critique, elle devient en même temps meneur de jeu dont l'action est à condamner. Grâce à ce procédé, on s'attaque directement aux idées mêmes laissant de côté la dénonciation sociale ou politique.

### Les Chansons

Dans plusieurs sotties, les dialogues sont souvent interrompus par des chansons qui agrémentent musicalement les répliques des sots. Mais ces chansons se veulent aussi une réplique qui épingle et qui met en relief la folie du monde. Par exemple la farce les Deulx Gallaies appartient à un type de pièces dans lesquelles la musique tient une place certaine voire importante. Les auteurs médiévaux se contentaient souvent d'intercaler dans un drame quelconque des chansons et des refrains qui étaient à la mode. Picot croit que beaucoup de ces chansons étaient accompagnées d'arabesques et de pirouettes car les couplets eux-mêmes renferment un vocabulaire explicite. Quelquefois, elles sont intégrées au texte pour le simple plaisir de divertir sans avoir une relation quelconque avec son dénouement. Mais comme les personnages, elles renforcent symboliquement une idée présentée.

## La Folie verbale

Les échanges verbaux ont dans la sottie une importance toute particulière car c'est sous le masque de la folie qu'elle agit. Jean Claude Aubailly a relevé au moins huit techniques qui caractérisent les différents échanges verbaux: ce serait sortir du cadre de notre étude que de les analyser en détail. Cependant, je considère important de m'arrêter aux procédés spécifiques à la folie verbale. Cela suppose qu'on s'éloigne des simples répliques pour entrer dans le verbe de la folie. Un procédé couramment utilisé dans les sotties, et caractéristique des monologues est celui des accumulations. Sa fonction est de susciter l'euphorie verbale.

### SOTIE commence

Sotz triumpans, sotz bruyans, sotz parfaitz,  
 Sotz glorieux, sotz sur sotz autentiques,  
 Sotz assotez, sotz par ditz et par faitz,  
 Sotz enforcez, sotz nouveaulx et antiques,  
 Sotz clercz, sotz laiz, sotz ecclesiastiques,  
 Sotz avenans, sotz mignons, sotz pompars,  
 Sotz enragez, hors du sens, fantastiques,<sup>13</sup>

Il arrive que l'on utilise les dérivés d'un mot pour créer de véritables calembours. Il est fort probable qu'on puisse dégager un sens de ces jeux, mais le spectateur devrait avant tout apprécier les prouesses verbales et la virtuosité de l'acteur.

### NYVELET

Les lardans lardars,  
 Lardez de leurs dars,  
 Larderont leurs ars

---

<sup>13</sup>Droz, Trepperel. p. 33.

En l'art de larder.  
 Lardeusement l'ars  
 Ont quinze et leurs ars  
 Plus que les malards  
 On doibt raffarder.

## MALOSTRU

Je coppie et coupe  
 Coppieuse coulpe,  
 Mon couperet coupe  
 Coppieusement,  
 Ce qu'en pié on coupe  
 Coup a coup destoupe  
 Et le coup recoupe  
 Par mon couppeement.<sup>14</sup>

Cette consistance au niveau de l'incohérence verbale est censée être un des symptômes de la folie.

Les effets de redoublement fréquemment utilisés dans les pièces sont un autre moyen de donner une impression incantatoire souvent génératrice d'euphorie

## TESTE

Chacun contrefait le signer,  
 Chacun fait maintenant du sage.

## FINE

Chacun fait du grant gaudisseur,  
 Par le sang bieu, Chacun fait raige.

## TESTE VERTE

Chacun n'est pas grant parsonnage,  
 On le peut bien veoir, sur ma foy.<sup>15</sup>

Le fractionnement des vers sous l'effet de l'accélération se veut aussi un moyen d'incarner la folie

---

<sup>14</sup>Droz, p. 156.

<sup>15</sup>Droz, p. 39.



verbale. Dans la Sottie des Rapporteurs, le tempo verbal se veut tantôt lent, tantôt rapide, alternant ainsi d'une façon excessive. Ce rythme syncopé vise à couvrir la pièce du sceau de la folie dont il figure le mouvement. Le dialogue des sots est donc à l'égal du costume carnavalesque, le symbole de la licence verbale.

La fonction du dialogue n'est pas de servir l'action souvent inexistante, mais de créer une euphorie littéraire ou de formuler une satire dissimulée sous l'allégorie ou le symbole. Heather Arden<sup>16</sup> croit que la folie verbale des sotties ne constitue pas un langage original mais plutôt traditionnel. Les procédés auxquels elle fait référence seraient de deux types. Le premier serait apparenté à la technique rhétorique de l'absurde, du monde à l'envers. Il consiste simplement à faire les choses à l'opposé de ce qu'elles sont normalement. En somme, cette forme d'expression verbale cacherait une déception. Dans ce monde de changements sociaux et de déceptions, les sots confient leurs désappointements au langage, lui-même source d'incertitude.

Breaking one's word symbolizes the potential unreliability of language<sup>17</sup>.

Le désordre l'affecte, comme il affecte la structure sociale et les valeurs traditionnelles. Le langage comme le vêtement et l'argent révèle la même inquiétude fondamentale concernant

---

<sup>16</sup>Arden, p. 158.

<sup>17</sup>Arden, p. 159.

"l'ordre et le désordre" et  
l'apparence et la réalité.<sup>18</sup>

### La Basoche et la censure

Le théâtre sottique eut le privilège d'exploiter la liberté verbale, comme il eut le malheur de subir la censure. Celle-ci est mentionnée dans bien des sotties. Beaucoup de sots font souvent allusion au fait de ne point pouvoir parler librement. A vrai dire, la sottie connut la censure dès 1442. C'est à ce moment là que le Parlement vota contre la Basoche le premier arrêt. A partir de cette date le Parlement essaya de réglementer les représentations à Paris et à partir de 1476 le Parlement défendit à tout clerc de présenter farces, sotties et moralités sous peine d'emprisonnement. Le parlement interdit en 1477 à Johan l'Esveillé, soi-disant roi de la Basoche, et à tous les autres clercs de jouer au Palais. Cette période de terreur et de restriction se prolongea jusqu'à la mort de Louis XI.

La plus grande époque du théâtre médiéval fut sous le règne de Louis XII. Ce roi favorisa en particulier les abus qui se commettaient dans le gouvernement. En 1510 le Pape Jules II se brouilla avec le roi Louis XII. Il tourna l'Europe entière contre le souverain. Le concile des évêques français déclara que le roi avait le droit de résister au

---

<sup>18</sup>Ibid., p. 159.

souverain des Etats Romains. Louis XII sans le support de l'Etat avait le dessein de faire déposer le pape. Ainsi, il se servit du théâtre pour arriver à son but. Pendant les cérémonies du Mardi-gras célébrées le 25 février 1512, les Enfants-sans-soucis sur ordre du roi furent chargés d'utiliser la liberté du carnaval pour amener contre le pape l'esprit des spectateurs parisiens.

Sous le règne de François I, on ne vit plus les débats politiques présentés aussi directement.

Le théâtre, pour être toléré, dut le plus souvent se borner à louer le pouvoir<sup>19</sup>.

Ce nouvel esprit dicta la sottie les Chroniqueurs. Durant toute cette période, le théâtre se cantonna à des généralités. Ainsi, en attaquant tout le monde, on ne blessait personne.

Un nouveau règne lui succéda; en effet Henri II était sur le trône depuis quatre mois. Une sottie intitulée Le Cry de la Basoche jouée aux jours gras de 1548, peint assez sûrement l'esprit de la confrérie.

#### LE PREMIER SUPPOST

Brief, de tout qu'on peult adviser  
 Nous pretendons en deviser  
 Et laisser le feu saint Anthoine

Au ladre cardinal Le Moyne  
 Et au Bourguignon enfumé,  
 Nostre ennemy maistre Enrymé.

#### LE II SUPPOST

Voyre, qu'il les puisse brusler!

---

<sup>19</sup>Petit de Julleville, p. 170.

## LA BAZOCHE

Je creve d'en ouyr parler,  
 Tant les parolles sont puantes,  
 Ordes, villaines et cuyantes.  
 Fy des villains; laissez les là;  
 N'en parlez plus; fy!

## LE PREMIER SUPPOST

C'est cela.

## LA BAZOCHE

Or sus, mes suppostz, regardons,  
 Et de trop parler nous gardons,  
 Que c'est qu'on dict, qu'on veoit, qu'on faict,  
 Et qui c'est qui faict ou deffaict  
 Ses affaires au temps present,  
 Et ce tout soubz joyeux present,  
 sans taxer ou blasmer personne,  
 Ne dire chose qui mal sonne,  
 Car l'estat des bazochiens,  
 C'est un honneur qu'i ne dict riens  
 S'il n'es prouffitable et louable.<sup>20</sup>

Les Basochiens furent pris en 1516 lors d'une présentation à satiriser la mère du roi. Depuis lors, le Parlement émit des ordres encore plus stricts contre la Basoche. Il devint presque impossible de jouer ouvertement des pièces satiriques à Paris. Cet esprit de censure fut encore plus actif lors de la présentation des Sobres Sotz aux célébrations du Mardi Gras à Rouen en 1536. La prudence des sots est loin d'être sans fondements. Ils savaient qu'ils ne pouvaient plus discuter les sujets qui auraient fait le bonheur de plusieurs pendant les débats médiévaux.

---

<sup>20</sup>Picot III, p. 244.

## LE PREMIER SOT

Dictes moy lequel est le pire:  
Le trop boyre ou le trop menger.

## Le IIe SOT.

Le commun, et non l'estranger,  
En pouroyt dire quelque chose.

## Le IIIe SOT.

Je le diroys bien, mais je n'ose,  
Car le parler m'est deffendu.<sup>21</sup>

A partir du milieu du XVIème siècle, les dissensions religieuses occupent tous les esprits. Les réformistes avaient compris que le théâtre était une force considérable qui pouvait agir sur l'opinion publique. Ils n'hésitaient pas à composer des farces dirigées contre la religion catholique.

La satire du clergé est partout dans le théâtre comique au moyen-âge. On ne s'en prend qu'aux abus; on les dénonce avec une telle persistance, que d'une façon générale, nous pouvons dire que la farce et la sottie n'ont cessé de prendre pour cible les abus de l'Eglise. L'Eglise ne le supporte qu'à condition qu'on ne touche pas aux dogmes. La Sottie des Rapporteurs est typique d'une satire anti-cléricale. Les remarques abondent.

## LE SECOND

Laissons cela, ilz sont infames,  
Ilz torchent leur cul de leur froc.

---

<sup>21</sup>Picot III, p. 54-55.

## LE TIERS

Il n'est, par les saints, rien plus sot  
Que moyne avec son capillare.

## PROPTER QUOS

S'ung en avoyes qui fust mon frere,  
Et j'eusse femme ung peu mignonne,  
Je lairoye toute la besongne  
Premier que (ne) m'en puisse garder.  
Moynes, que le mal feu les arde  
Tant portent ilz la cuille verd,  
Ce sont les gens qui plus hazarde,  
Je scay bien de quoy moyne sert.<sup>22</sup>

La censure devient plus intransigeante. Il était désormais impossible de satiriser sans avoir obtenu à l'avance une permission du gouvernement. Le théâtre de la Basoche ne put continuer ses activités dans un tel climat de contrainte. Après un arrêt de 1561, la confrérie disparut par privation de liberté.

## La thématique de la satire

Il est évident que la portée satirique des sotties variait d'après l'événement présenté. J. C. Aubailly a fort bien caractérisé dans sa thèse les thèmes de la satire: la folie des gens, la quête de l'argent, l'effritement des valeurs morales et la mauvaise administration.<sup>23</sup> Beaucoup de sotties révèlent une vision du monde pessimiste à laquelle personne ne semble pouvoir échapper. La folie règne partout,

---

<sup>22</sup>Droz, p. 63-4.

<sup>23</sup>Aubailly, p. 416-435.

maîtresse des gens sans scrupules. Cette dénonciation se fait par exemple par le biais du vêtement disproportionné. La Sottie des Gorriers présente le thème de deux guerriers désappointés par la vie et qui décident de vivre comme des "gorriers," c'est-à-dire pour le plaisir et le luxe. Une série d'expériences avec Folie leur fera prendre conscience que la folie règne sur le monde et que leur propre vie se révèle stérile.

#### FOLIE

Qui vivre veult en grand prosperité  
 Se doit garder de dire verité,  
 Promettre assez et du tout rien tenir.  
 Par mesdire se doit entretenir  
 Selon le temps et l'opportunité,

#### LE SECOND

Se nous avons habilité,  
 Nous serons souverains ouvriers.

Il se premenent.

#### FOLIE

Regardez marcher mes gorriers  
 Aux larges manches, grans souliers,  
 Parrucque d'estrange poil faicte;

Mais, n'esse pas bonne sournete?  
 Pouvremment pourvus de deniers.<sup>24</sup>

Le thème de l'argent n'est pas étranger aux pièces médiévales. La transformation de la société féodale en société capitaliste a fait naître un monde de loups en proie à une course effrénée. L'Eglise non plus n'échappe pas à

---

<sup>24</sup>Picot I, p. 164.

cette soif de pouvoir et de richesse. Cette classe est la plus fustigée dans la sottie. Les ecclésiastiques se voient la cible d'innombrables reproches, entre autres de se mêler de politique. Le Pape Jules II en donne l'exemple puisque à son joug spirituel, il veut aussi annexer l'autorité temporelle. Le XVème siècle fut pour le peuple une période de guerres. Loin de retrouver dans l'Eglise un réconfort chaleureux, le peuple se vit en face d'un clergé contaminé dont la vocation primaire devenait douteuse.

#### JENIN

Ne vous logez pas au couvent  
Des cordelliers, car on n'y vend  
Pain ne vin pour vous soustenir.<sup>25</sup>

Pourtant dans les sotties les dogmes ne sont jamais attaqués. Ce que l'on reproche à l'Eglise, c'est la déviation du pouvoir spirituel à des fins temporelles et, par suite, le non respect par les ecclésiastiques de leur mission sur terre.

De même qu'à l'époque on distinguait Religion et Eglise, les sots faisaient aussi une distinction entre Noblesse et noble. A cette époque on reprochait à la noblesse montante de s'enrichir au détriment du peuple. Mais surtout on critiquait les grands fonctionnaires de la finance et les collecteurs d'impôts qui imposaient des tarifs fort élevés, et quelquefois frauduleux. Au fur et à mesure que le XVIème siècle progresse, la sottie se tourne vers les marchands qu'on

---

<sup>25</sup>Picot II, p. 371.



accuse de cupidité et de vol en spéculant sur les produits, laissant le peuple dans la misère. En un mot, ce que la sottie dénonce est l'effritement des valeurs sociales minées par l'argent.

La sottie n'hésite pas non plus à pointer du doigt les gouvernements eux-mêmes qui sont la cause de bien des malheurs. Comme dans la sottie l'Astrologue, on ne met pas en doute la capacité du roi de diriger, mais on se borne plutôt à blâmer l'entourage qui le conseille. La sottie prend donc position politiquement mais ceci sans jamais attaquer le principe même de la monarchie. Ainsi les abus de l'Eglise, le pouvoir de l'Etat qui succombent aux pressions des princes anarchiques, les fonctionnaires qui trahissent leur profession pour s'enrichir sont tous des éléments qui ont contribué au malaise du peuple mais ils ont aussi alimenté un répertoire sottique qui s'attache à relever les torts sociaux.

### La satire et l'individu

Dans un temps de répression, le masque de la folie est devenu un moyen utile pour éviter la censure ou la condamnation. Le masque devint l'élément essentiel permettant aux sots de satiriser la société et de concrétiser la folie. Deux méthodes étaient utilisées par les sots pour satiriser les individus sans révéler le nom de leur victime. La méthode la plus directe consistait à présenter explicitement sur les planches un personnage ayant les caractéristiques

psychologiques de la victime visée comme dans la sottie du Pape Jules II. Les individus pouvaient aussi être discrètement raillés grâce à l'emploi de noms allégoriques et mythologiques. Selon H.G. Harvey, les basochiens intégraient à leurs présentations le nom de clercs et d'avocats qui étaient dans l'auditoire afin d'épicer leurs remarques acerbes.<sup>26</sup> Le monde est fou paraît-il, et les sots ont su exploiter ce dicton. La folie est la plus grande menace qui risque de détruire l'humanité. L'homme toujours poussé par le désir de dominer et de dépasser l'autre, n'est jamais satisfait de sa situation. Le sot, dans les sotties, a donc le rôle de dévoiler les abus qui ont cours dans la société, de dénoncer les forces qui oppriment les classes non-dominantes, résultant de l'éclatement de la société féodale. La sottie devient "la voix de l'opinion publique"<sup>27</sup> pour transporter sur scène la satire dirigée contre les diverses classes de la société.

### **La satire de la Noblesse et du Clergé**

Pour comprendre la satire dirigée contre la Noblesse, il est important d'analyser le cadre historique dans lequel elle émergea. Vers la fin du XVème siècle, l'Europe était constamment en guerre. Les plaintes des sots expriment la

---

<sup>26</sup>Harvey, p. 33.

<sup>27</sup>Aubailly, p. 413.

souffrance causée par la guerre et l'intense désir d'obtenir la paix. En plus, ils critiquent directement la noblesse pour son incapacité à administrer les guerres correctement, forçant les soldats à piller le peuple. Finalement, les sots se plaignent des taxes trop élevées qu'ils doivent payer pour supporter les guerres.

Contrairement aux autres thèmes de la sottie, la noblesse et le clergé y sont parodiés. On les imite pour créer un effet comique. D'après Heather Arden<sup>28</sup> deux critères doivent être remplis avant que l'on puisse parodier une personne ou un membre d'une institution. Premièrement, l'objet de la parodie doit être une institution ou un groupe social avec des caractéristiques distinctes (façon de parler, manières, vêtements) puis cette institution ou ce groupe social doit être en déclin afin d'apparaître comique. La noblesse remplit ces conditions, ce qui la rend susceptible d'être un des Etats les plus satirisés.

Quand vient le temps de satiriser le clergé, c'est le thème de la prétention qui revient. Les sots condamnent la lascivité et la corruption de l'Eglise. Les quatre groupes ecclésiastiques le plus souvent raillés sont les prêtres, les prélats, les moines et les autres ordres religieux. En général, les sots attaquent ouvertement le clergé. Petit de Julleville soutient que l'Eglise tolérerait la satire théâtrale

---

<sup>28</sup>Arden, p. 93.

à condition qu'on ne touchât pas aux dogmes<sup>29</sup>.

Dès lors, les sots s'en prennent aux vices. Lascivité, avarice, simonie et la trop grande soif temporelle constituent les faiblesses visées. Mais la satire les atteint différemment selon leur rang. Les péchés physiques sont généralement imputés au bas-clergé tandis que la corruption spirituelle est l'apanage du haut clergé.<sup>30</sup> Les sots affirment que la corruption de l'Eglise est due en grande partie à l'amour de l'argent et que la richesse accumulée à l'aide de moyens illégaux, n'est qu'une astuce pour mettre la main sur le pouvoir temporel.

Comme la noblesse, le clergé est aussi parodié et remplit les deux conditions nécessaires déjà citées. Conséquemment, les sots dans les sotties imitent le langage et le comportement de ses représentants. Donc la satire anti-ecclésiastique symbolise

the triumph over the anxiety provoked by  
dangerous people.<sup>31</sup>

### La Satire de la Noblesse

Les lamentations des sots expriment les difficultés auxquelles ils étaient exposés pendant la période de 1440-

---

<sup>29</sup>Petit de Julleville, La Comédie en France au Moyen-Age, p. 211.

<sup>30</sup>Arden, p. 98.

<sup>31</sup>Ibid., p. 107.

1560. Très rares sont les intrigues qui reflètent les ennuis de la noblesse ou de la haute bourgeoisie, ce qui laisse présager que les pièces furent spécifiquement conçues pour les masses populaires. Pourtant il ne faudrait pas en déduire que les sots n'expriment qu'une attitude pessimiste. Selon H. Arden<sup>32</sup>, les sots dans leurs pièces projettent trois attitudes différentes. Premièrement, ils font confiance à la roue de fortune -- après le mal vient le bien; puis ils acceptent de rire de leur pauvreté et finalement beaucoup de sots croient que le monde va de mal en pire.

A l'époque médiévale, on ne faisait généralement pas la distinction entre la classe des travailleurs et la bourgeoisie. Si la haute bourgeoisie attire l'attention des sots à l'instar des marchands, c'est qu'elle était perçue comme étant aussi impliquée dans ce grand courant de corruptions morales et ne provoquait que déception. Bien que les sots se soient attardés surtout à satiriser l'avarice et le mensonge, beaucoup d'autres vices représentaient les états bourgeois: la crédibilité, la grossièreté, la lâcheté et l'impiété. La sottie visait les petits bourgeois, c'est-à-dire les petits commerçants et les professions légales. Les trois métiers qui furent le plus fustigés sont les boulangers que l'on accuse de tricher sur la qualité et sur la quantité du produit, puis les taverniers qui sont souvent accusés

---

<sup>32</sup>Ibid., p. 111.

d'être engagés dans des activités frauduleuses, principalement de mélanger de l'eau à leur vin, tandis que l'on accuse les sergents de tourmenter le peuple. Dans la Sottie Des Gens Nouveaulx de tels reproches se retrouvent accumulés.

LE PREMIER

Faisons que tous couars gens d'armes  
Se tiennent les premiers aux armes  
Quant on va crier aux assaulx:  
ainsi serons nous gens nouveaulx.

LE SECOND

Faisons qu'il n'y ait nulz sergeans  
Par la ville ne par les champs  
S'ilz ne sont justes et loyaulx:  
Ainsi serons nous gens nouveaulx.

LE TIERS

Faisons que tous ces chicaneurs,  
Ces promoteurs, ces procureurs.  
Ne seignent plus memoriaulx:  
Ainsi serons nous gens nouveaulx

LE PREMIER

Faisons que curez et vicaires  
Se tiennent en leurs presbytaires  
Sans avoir garces ne chevaulx:  
Ainsi serons nous gens nouveaulx.<sup>33</sup>

L'attitude des sots envers les vices de la petite bourgeoisie n'est pas exceptionnelle. Elle est semblable à celle qu'ils démontrent à l'égard des autres Etats qui échouent à remplir leur fonction. Les avocats sont une autre source qui alimente la satire. Comme les marchands, les avocats et les juges sont accusés de deux vices: l'avarice

---

<sup>33</sup>Picot I, p. 121-2.

et la tricherie. L'argent est l'ultime but des légistes tandis que la tromperie leur permet d'atteindre leur objectif. Leur amour de l'argent s'exprime par la malhonnêteté. Ils ne travaillent guère pour leur argent et, maintes fois, ils acceptent des pots de vin.<sup>34</sup> Il devient de plus en plus clair que les sots se méfient de la puissance néfaste de l'argent et de ceux qui le contrôlent.

Chaque type de satire étudié jusqu'ici se trouve enraciné dans le conflit entre "l'illusion" et la "réalité"<sup>35</sup> qui peut se résumer dans la notion du "faux semblant" que les classes projettent. Les avocats prétendent aider le peuple alors qu'ils n'agissent qu'en fonction de l'argent; la bourgeoisie triche sur les produits et le clergé s'éloigne de sa mission spirituelle. La sottie est donc le véhicule qui permet aux groupes sans pouvoir d'exprimer leur rage et leur anxiété devant un système social en pleine mutation.

---

<sup>34</sup>Arden, p. 126.

<sup>35</sup>Ibid., p. 127.

Chapitre 5  
Quatre sotties -- Quatre miroirs  
La Sottie médiévale  
Coppieurs et Lardeurs<sup>1</sup>  
(avant 1488)

Jean-Claude Germain a fait renaître un genre théâtral qui avait fleuri aux IV<sup>ème</sup> et XI<sup>ème</sup> siècle pour s'éteindre par la suite. L'hypothèse de ce chapitre consiste à relever les points communs qui nous permettent de constater que la sottie de Jean-Claude Germain reprend les traits fondamentaux de la sottie médiévale. Notre deuxième point de repère consiste à approfondir les parallèles entre la sottie contemporaine et la sottie médiévale. La sottie *Les Sansoucis*, la sottie des Coppieurs et Lardeurs, la Morale de Tout le Monde et la sottie du Monde nous serviront de cadre de référence.

La sottie des Coppieurs et Lardeurs illustre très bien la liberté langagière que se permettaient les confréries théâtrales. Derrière les jeux de mots et les calembours savamment employés qui, de nos jours, semblent insaisissables

---

<sup>1</sup>Eugénie Droz, Le Recueil Trepperel. Les Sotties (Paris: E. Droz, 1935).



se cachait une arme parfois meurtrière. En effet, la sottie des Coppieurs et des Lardeurs nous présente une pièce où le jeu se retrouve à deux niveaux. Premièrement, le jeu des sots consiste à berner et à ridiculiser d'autres sots à seule fin de divertissement. Ce plaisir ne saurait être total sans l'équivoque phonique des mots, qui, emberlificotant les sots, suscite le rire et la risée. L'ensemble de cette pièce repose sur la dualité significative des mots coppier et larder. Pris au sens propre, ils signifient respectivement transcrire un texte et piquer une viande de petits morceaux de lard tandis que leur deuxième sens équivaut à berner et railler.... Nos deux compères sots s'évertuent à jongler avec cette dualité, passant d'un sens à l'autre, laissant les sots exposés au ridicule.

La pièce s'ouvre dans la boutique de Malostru, le copieur de livres, discutant de son travail avec son voisin Nyvelet, le lardeur et le rôtisseur. Nos deux sots s'amuse à décrire leur travail; l'un lardant ses contemporains et l'autre copiant, c'est-à-dire se moquant du monde.

NYVELET

Es tu coppieur?

MALOSTRU

Quoy qu'on die,  
De coppie tiens table ronde,  
Je coppie ci Dieu et le monde.

NYVELET

Qui sera morveulx, qu'il le die.  
Je larde tousjours.

MALOSTRU

Je coppie.

NYVELET

C'est ma vocation profonde.

Entre en scène un troisième personnage Teste Creuse. Comme son nom l'indique, il n'a pas grand chose dans la cervelle. Nyvelet et Malostru voyant à qui ils ont à faire en profitent pour le ridiculiser puis le quittent pour aller boire. Sotin entre, faisant du vacarme criant à tue-tête, et entame un dialogue dont le texte demeure incompréhensible.<sup>2</sup> Malostru et Nyvelet reviennent et Teste Creuse, qui désire s'amuser, propose de jouer une farce à laquelle la troupe entière pourrait participer. Malostru désireux de l'aider en suggère plusieurs, mais aucune ne satisfait la fantaisie de son compagnon. Finalement, Teste Creuse s'arrête à celle de la Fillerie. Ayant un beau corps svelte et charmant, Malostru et Nyvelet le convainquent de faire la femme et en profitent pour le coppier et le larder.

MALOSTRU

Vous en jouerez tresbien la femme,  
 Vous avez le corps tant faictifz,  
 Les yeux rians, le nez traitifz,  
 Il semble que (vous) soyez fardé.

NYVELET

Qu'il soit coppié.

---

<sup>2</sup>Selon Droz, cette incompréhension constitue une véritable scène sottique où des gestes, des gifles et des cris accompagnaient la représentation.

MALOSTRU

Mais lardé(e).

TESTE CREUSE

J'ay ung petit trop grosse voix.

MALOSTRU

Ne la scauriez vous ung peu faindre?  
On ne seuroit au monde paindre  
Plus beau visage de valleton.

Voyant arriver Sotin, Malostru et Nyvelet s'esquivalent.  
Surpris de s'être fait aussi facilement embobiner, Teste  
Creuse jure de se venger en faisant appel à l'Escumeur de  
latin de la bande de Triboulet

TESTE CREUSE

Il faut avoir son Escumeur  
De latin, s'on le peult trouver.

SOTIN

Par ce point pourrons recouvrer  
Nostre honneur.

TESTE CREUSE

Lardez si vivement,  
Lardez de lardons si quarrez,  
Gros lardons qui vous sont serrez.  
Lardez sans s'en appercevoir,  
Les lardeurs font bien leur devoir,  
Sommes nous lardez de tel lard?

L'Escumeur, homme de bon conseil, arrive sur les lieux et  
propose une plaisante recette. Nyvelet et Malostru n'ont pas  
plutôt aperçu l'Escumeur qu'ils décident de le railler.  
Ridiculisant ses traits physiques, Teste Creuse et Sotin les  
défient de reproduire leurs traits à partir de la recette de

l'Escumeur. Convoités par les sots, Nyvelet et Malostru acceptent et s'aperçoivent plus tard qu'ils sont barbouillés et ont été déjoués. Ils deviennent finalement victimes de leur propre jeu. La sottie des Coppieurs et Lardeurs illustre la liberté verbale que se permettaient les sots. Grâce à la dualité du mot Coppieurs et Lardeurs, ils arrivent à incarner la folie. Cette sottie est la plus représentative du jeu dans le langage.

### La Sottie du Monde

Cette pièce fut jouée à Genève en 1523. Elle fut présentée dans un des moments les plus difficiles de la confrérie des Enfants de Bon Temps. A cette époque, l'évêque Jehan de Savoie et le duc de Savoie avaient de graves différends administratifs. Le pouvoir ecclésiastique qui empiétait constamment sur les franchises de la ville eut à subir la pression du duc qui voulait mettre l'Eglise sous son joug. En 1517, un incident qui eut des conséquences tragiques impliqua des sots. Emile Picot<sup>3</sup> rapporte que la confrérie aurait organisé un charivari contre le docteur Gros, administrateur des trois châteaux de l'évêque, et même, qu'elle aurait paradé dans la ville avec la peau de sa mule après l'avoir tuée. Philbert Berthelier qui eut l'imprudence de s'associer à cette manifestation fut poursuivi, condamné

---

<sup>3</sup>Emile Picot, Recueil général des Sotties, Vol. III, p. 266.

et exécuté. Pendant quatre ans, les sots gènevois furent contraints au silence. Dans la Sottie du Monde, on s'abstient de critiquer directement la politique; on s'en prend plutôt au Monde qui subit les railleries de Mère Folie.

Vêtue de noir, Mère Folie, ouvre le spectacle en déplorant la mort de Bon Temps qui a disparu. Au milieu de ces doléances, elle reçoit un message qui lui annonce que Bon Temps n'est pas mort comme on l'avait cru. En attendant son arrivée, les sots jouent à un nouveau jeu. Les Enfants de Bon Temps cherchent les costumes qu'ils doivent revêtir mais ne trouvent pas leurs chaperons de fou. Mère Folie taille alors des chaperons dans sa chemise afin de calmer les sots. S'apercevant que les béguins n'ont qu'une oreille, les Enfants de Bon Temps se voient incapables de faire le jeu et se résignent donc à boire en attendant le retour de Bon Temps. Leur ivresse n'est que de courte durée; puisqu'ils sont lassés d'attendre, la Mère Folie leur suggère de travailler et de mettre à profit leur habileté professionnelle. Ainsi donc le beau troupeau de sots et la Mère Folie se rendent chez le Monde, mais avant de partir, elle les met en garde.

#### LA MERE

Allons;  
 Mais marchez droict sur vos talons  
 Sans flechir ni faillir en rien.  
 Encor ne sçavrés vous si bien  
 Marcher qu'il n'y ait a redire.

## LE SEPTIEME

Le monde devient tousjours pire;  
Je ne sçay que sa fin sera.

Le Monde s'évertue à les faire travailler tous à leur métier.  
Le Couturier commence à lui faire un collet mais le Monde n'en  
est pas satisfait.

## LE MONDE

Ha! trop étroite!

Ostez, ostez. Faites m'en une  
À mon gré.

## LE COUSTURIER

Ce sera fortune

Si je luy fait. Par sainte Gille,  
Monde, vous estes difficile  
Par trop!

Le Cordonnier, le maçon et le Bonnetier essayent eux aussi,  
mais vainement. Mère Sotte présente le Conseiller au Monde  
mais ce dernier lui ordonne de lui donner un jugement  
favorable à un procès. Bien qu'il l'avise sur les avenues  
juridiques à prendre, le Monde n'accepte pas ses conseils.

## LE MONDE

Que vous en semble, suis je seur  
D'avoir la sentence pour moy?

## LE CONSEILLIER

Pour ce que vous avez deduct  
Tresbien vostre cas et conduit  
Le reste tout comme il falloit

## LE MONDE

Certes non feray.

.....  
Or allez mieulx estudier.

Le prêtre non plus n'arrive pas à répondre aux exigences du Monde. Il est possible que le Monde soit malade, nous dit le Conseiller:

## LE CONSEILLIER

Certes, Monde, il n'est possible  
que ne soyez mal disposé.

## LE MONDE

Pouquoy?

## LE CONSEILLIER

Au texte de la Bible,  
Qui est chose irreprehensible,  
Vous n'y trouverez pas bon goust.

On envoie donc le Savetier avec une bouteille d'urine chez le Médecin afin de découvrir le mal qui afflige le Monde. Le Médecin l'informe qu'il faut être menteur et flatteur pour lui plaire, et que le Monde est fou.

## LE MEDECIN

Pour bien luy complaire,  
Soyez bavards, soyez menteurs,  
Soyez ruffiens, rapporteurs;  
Soyez faltteurs et meschants gentz  
Et vous avrez chez luy Bon Temps.  
A Dieu, a Dieu!

La Sottie du Monde reprend l'idée que le monde est fou et que rien ne peut le satisfaire. Cette pièce satirique s'attaque au monde en général plutôt que de s'arrêter à un métier particulier. La situation politique de l'époque força les

sots à réprouber sans pointer du doigt. La Sottie du Monde nous démontre les détours qu'utilisaient les sots pour critiquer. Derrière des éclats de rire, leur arme langagière était infaillible.

#### Moral de Tout le Monde<sup>4</sup>

Bien que rien ne permette d'assigner une date précise à cette sottie, Emile Picot la situe vers les années 1535.<sup>4</sup> Cette pièce reprend un thème bien familier à l'époque médiévale à savoir que les hommes sont des fous. Ils le sont parce qu'ils n'arrivent pas à satisfaire leurs besoins. Ils n'arrivent pas à accepter la vie telle qu'elle est. Leur désir de conquête, de richesse et de prestige ne fait que contaminer l'esprit. La satire de cette pièce est dirigée spécifiquement contre le clergé, les nobles et la classe des marchands. Les sots, appelés "compagnons" dans cette sottie sont maintenant à la recherche d'un autre sot, "Tout le Monde," qui a disparu.

La pièce commence par une discussion entre deux compagnons qui se plaignent de leur situation personnelle. Chacun veut être quelqu'un d'autre.

#### LE PREMYER

Je ne suys roy ne grant seigneur,  
Mais par toult vouldroys estre maistre.

---

<sup>4</sup>Emile Picot, Recueil général des sotties, Vol. III.



## LE IIe

Je voudroys bien aultre chose estre.

Quand soudain arrive "Tout le Monde" portant trois habits, nos deux compagnons sont frappés de stupeur. Ils ne comprennent pas pourquoi il porte à la fois l'habit du clergé, du noble et du marchand. Mais "Tout le Monde" n'est point étonné.

## TOUT LE MONDE

En tous estas je me desguise,  
Es tu de cela estonné?

## LE PREMYER

C'est Tout le Monde qui s'abilie  
A credit pour honneur avoir.

"Tout le Monde" a envie d'être un marchand reconnu dont le nom égale la grandeur de la richesse. Les deux compagnons n'arrivent pas à comprendre pourquoi "Tout le Monde" qui prétend aimer marchander porte l'habit d'Eglise. "Tout le Monde" nous informe que c'est la chose la plus commune en France. Avec cela, "Tout le Monde" porte le costume d'un noble qui lui a coûté cher, nous apprennent les deux sots. Ils considèrent que

Tout le Monde veult estre noble,  
Tant de race villain soyt it.  
Chascun se dict estre gentil,  
Fust il plus vilain c'un rat mort,  
Voyre, et ne fyt onques effort  
De faire aulx ennemys la guerre.

Les deux compagnons remarquent aussi que "Tout le Monde" porte le chapeau de la justice. Ce passage<sup>5</sup> ferait référence à la

---

<sup>5</sup>Harvey, The Theatre of the Basoche, 1941.

vente des pratiques de droit à des gens qui n'étaient pas qualifiés. Les deux compagnons demandent à "Tout le Monde" de leur montrer ce que contient le "rolle" (missive), qu'il tient à la main. Bien que "Tout le Monde" refuse, ils savent bien ce qu'il cache.

#### LE IIe

Escoute et nous te dirons bien.  
 En l'Eglise, l'espouse sainte,  
 Plusieurs ont faict injure maincte  
 Et en ont emporté le bien  
 Et commis maincte chose faincte.  
 En Justice, qu'on dict sagesse,  
 Se commet maincte grand finesse;  
 Bien n'est venue qui ne dict: "Tien"

#### Le IIIe

En l'Eglise tu fais tout tien;  
 Cela est vray comme la maisse.

Les trois sots retournent à l'idée que "Tout le Monde" doit choisir une seule carrière puisqu'il ne peut exercer les trois à la fois. Ils lui demandent l'habit qu'il désire porter mais "Tout le Monde" n'arrive pas à se décider. Désespérés les deux sots répliquent

Toult le Monde obtient par argent  
 Dignités, prebendes, ofices;  
 Par argent il a benefices;  
 Par argent fort et foyble blesse.

Finalement, "Tout le Monde" reconnaît qu'il n'a pas les qualités nécessaires pour devenir ce qu'il désire et qu'il serait préférable qu'il mette "vertue en oubly". Les deux sots lui suggèrent qu'il serait plus heureux à la maison à travailler comme laboureur. La pièce se termine par le

dialogue des deux compagnons qui déclarent que tout le monde ne sait plus ce qu'il veut et qu'aujourd'hui tout le monde est fou.

LE PREMYER

Le Monde ne sçayt qu'i luy fault.

LE IIe

Le Monde par confusion  
A perdu de raison la sente  
Qu'aujourd'uy Toulte le Monde est fol.

La sottie, la Moral de tout le Monde nous dévoile la façon dont les sots s'y prenaient pour relever les torts de la société. Ils critiquent ouvertement le clergé, la noblesse et les marchands sans scrupules. A partir du thème de l'argent et de la corruption, les sots nous dévoilent une grande déception; le monde est en plein effondrement, ses valeurs sociales sont érodées. Bien que les sots s'abstiennent de nommer ouvertement des noms, leurs plus grands reproches sont énoncés avec force.

**Les Sansoucis**

Lors de la parution du rapport Report on the affairs of British North America en 1839, Lord Durham avait caractérisé les Canadiens français comme étant

uninstructed, unactive, unprogressive people  
having no history and no literature.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Jonathan Weiss, French Canadian Theater (Boston, 1986), p. 108.

Pour prouver le fait que nous avons une culture, certains auteurs désireux d'atteindre une audience internationale se devaient de l'adapter à l'européenne, ce qui allait à l'encontre du développement d'une culture nationale. Selon un critique, Jean-Claude Germain voyait

not only the rejection of the three hundred years of cultural history but also the dream of a truly independent country.<sup>7</sup>

En fait le théâtre québécois souffrait de n'avoir jamais pu remplir sa fonction, parce qu'il n'en avait pas eu le choix. L'Eglise et l'Elite avaient toléré le théâtre

dans la mesure où celui-ci ne prétendait pas être une culture ou une littérature dramatique,<sup>8</sup>

avec le résultat

que la fonction normale de traduire une société n'avait pas été remplie.<sup>9</sup>

L'un des fondements de l'oeuvre de Jean-Claude Germain est le désir de passer à l'histoire. Dans cette perspective, J.C. Germain n'hésite pas à puiser dans la culture populaire, car il la considère comme vraie par rapport à la culture officielle. La création du Théâtre du Même-Nom (TMN) s'est articulée à partir d'une opposition au "théâtre officiel" Le théâtre du Nouveau-Monde (TNM). Jean-Claude Germain parodie non seulement le nom, mais la philosophie même de ce théâtre.

---

<sup>7</sup>Ibid., p. 109.

<sup>8</sup>Gilbert David, "Entretiens: théâtre/histoire." Cahier de Théâtre, Vol. 3, automne, 1979: p. 14.

<sup>9</sup>Ibid., p. 14.

En ouvrant le théâtre québécois à la réalité québécoise, J.C. Germain cherchait à favoriser l'éclosion d'une conscience collective. Le théâtre du Même-Nom est issu d'une relation relativement légitime entre les Enfants du Père Legault et le Théâtre National Populaire de Vilar. Les Enfants du Père Legault furent les précurseurs de notre théâtre québécois. Bien qu'imprégnés de la rigueur théâtrale classique, ils tentèrent de retrouver dans le contexte théâtral une liberté de penser et d'agir étrangère à la collectivité. Le théâtre National Populaire (TNP) de Jean Vilar inaugurerait dans les années 50, une nouvelle ère qui consistait à rendre le théâtre accessible au peuple. Vilar voulait retrouver ce que le théâtre devait symboliser, c'est-à-dire:

une grande fête comique et populaire.<sup>10</sup>

Vilar prônait un théâtre dont l'espace serait occupé par la parole seulement. La première production du T.M.N. fut la pièce "Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu" qui s'attaquait à la grande tradition du théâtre des troupes officielles subventionnées.

Comme Gringoire-Mère Sotte animait la confrérie des Enfants sans soucis ... Germain est entouré d'une équipe de p'tits enfants d'abord nettement politique d'inspiration.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Conty et Alain Rey, Dictionnaire des littératures de la langue française (Paris: Bordas, 1984), III, 245.

<sup>11</sup>Pierre B. Gobin, Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978), p. 235.

En effet, la troupe de Jean-Claude Germain "Les Enfants de Chénier" doit son nom au célèbre docteur Jean-Olivier Chénier, qui fut un héros lors du mouvement insurrectionnel des patriotes en 1837. Calquée sur une confrérie médiévale, "Les Enfants sans-soucis," groupe bien connu pour ses satires de la société, la troupe de J. C. Germain s'engage sur une voie qui vise à renverser le théâtre traditionnel. Les Enfants de Chénier reposent le problème de la relation entre le théâtre et la société qui l'a fait naître. Ils cherchent à mettre en relief deux réalités qui sont tout d'abord: la réalité québécoise et ensuite la façon de la théâtraliser.

Ce que veulent les Enfants de Chénier ce n'est plus représenter mais bien être avec des mots et des situations de tous les jours.<sup>12</sup>

Ils veulent un théâtre où les Québécois pourront se reconnaître et s'identifier; d'où l'importance d'un langage théâtral modelé sur leur quotidien.

L'oeuvre de J. C. Germain dépasse tout ce qui a été écrit par ses thèmes comme par son langage. Son théâtre s'inscrit sous le signe de la dénonciation, de la justification par le rire. Il dénoue les valeurs culturelles reçues. Non seulement le public allait assister à de la création, mais il allait rire de lui-même et obligatoirement s'en distancer. Tharaise Sansouci énonce clairement l'importance et la problématique du rire "Rire s't'un droit

---

<sup>12</sup>Michel Bélair, "Diguidi Diguidi ha! ha! ha! le Père Noël n'est pas venu," Le Devoir, 1 décembre, 1969, p. 8.

... On vient au monde avec le droit d'rire" (S.S. 107). Jean-Claude Germain pense qu'il est urgent de changer le rapport entre le culturel et le politique. Les officiels du gouvernement ont toujours considéré la culture populaire comme futile puisqu'elle n'avait aucun rapport direct avec l'économie. Ce qui est maintenant essentiel pour Jean-Claude Germain, c'est de créer un langage propre au théâtre populaire mais aussi un langage dramatique populaire. Le grand spectacle d'adieu se servait du jocal pour prouver ce qu'il avait à dire. Le jocal était désormais devenu ce nouveau langage théâtral représentatif des préoccupations de la vaste majorité des Québécois. C'est en effet par le biais de la dénonciation des conditionnements sociaux et culturels que le T.M.N. en est arrivé au théâtre politique. Au cours de son évolution, les Enfants de Chénier ont essayé de montrer que c'est en prenant conscience de leur identité que les Québécois peuvent parvenir à l'acceptation d'une culture nationale.

Puisque le théâtre populaire s'oppose au théâtre officiel, le rôle de l'auteur doit être redéfini. Tel un artisan, sa seule fonction

est de prendre une matière verbale et de la transformer en chose théâtrale.<sup>13</sup>

Libérée de son cadre traditionnel, la parole prenait un ton véridique. Le spectacle ne se réduisait plus qu'à une seule

---

<sup>13</sup>Gilbert David, "Entretien: Un Théâtre d'Aujourd'hui." Cahier de théâtre, Jeu 13, Automne, 1979, p. 52.

expression, celle du jeu scénique ou plus exactement celle du jeu des acteurs. La création collective a permis de mettre en valeur

le rôle de l'acteur qui est primordial parce que c'est lui qui est sur la scène et seulement lui. Ensuite, elle a fait ressortir le rôle de l'auteur qui est d'abord le maître des mots et des situations dramatiques.<sup>14</sup>

Le monde des objets joue un rôle primordial dans les pièces de Jean-Claude Germain. Dans Si les Sansoucis ... le banc du juge et la table jouent un rôle au même titre que les personnages. La table des Sansoucis, c'est l'héritage; elle constitue le centre scénique dans lequel se situe l'aire principale du jeu.

Tout allait donc venir du texte et de l'espace que réussiraient à créer les comédiens.<sup>15</sup>

La scène devient le miroir du spectateur. La création collective fait aussi partie du grand mouvement de démocratisation de la société québécoise. L'Eglise comme le théâtre demande une plus grande participation des gens. Dans la pièce Les Sansoucis, les spectateurs deviennent partie intégrante du spectacle. Ils n'ont plus le rôle de public passif mais assument la tâche de jurés.

La mise en spectacle des différents conditionnements québécois par le principe de la multiplicité des espaces semble même être

---

<sup>14</sup>Ibid, p. 54.

<sup>15</sup>Ibid., p. 52.



un des principes de base à partir desquels évolue le nouveau théâtre au Québec.<sup>16</sup>

Il paraît impossible aujourd'hui de voir une pièce québécoise qui ne soit pas fondée sur un regard critique.

Jean-Claude Germain, comme Vilar, préconise un théâtre dont l'espace est occupé par la parole; seul le jeu de l'acteur importe.

Le jeu du comédien en effet ne consiste plus à faire comme s'il était un autre ... mais plutôt à dire aux spectateurs; regardez comment je joue l'autre.<sup>17</sup>

Si les membres de la famille Sansoucis sont des comédiens, ceci est dû à leur fonction d'avocats dans un procès. Prenant pour acquis que "les hommes publics sont des comédiens," Jean-Claude Germain en conclut que les "Sansoucis sont des comédiens" (S.S. p. 100). La pièce *Les Sansoucis* relève de deux facettes de la réalité qui fusionnent en une seule: celle de la famille et celle de la société.

L'humour naît du regard du théâtre sur l'objet représenté, du langage dramatique utilisé dans sa représentation, le social et le théâtre réfléchissant les mêmes structures, les mêmes problèmes.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>Michel Bélair, Le Nouveau Théâtre Québécois (Montréal: Leméac, 1973), pp. 80-81.

<sup>17</sup>Noel Audet, "Un théâtre sans coulisse." Cahier de théâtre, Jeu 13, automne, 1979, p. 82.

<sup>18</sup>Robert Claing, "Le Visage à deux faces du théâtre de Jean-Claude Germain." Voix et Images du Pays. IX, 1975, p. 201.

Jean-Claude Germain prend contact avec un théâtre dépouillé de son artifice que met en valeur une réalité culturelle.

Le point central de la pensée de Jean Claude Germain ... est l'affirmation et l'illustration par le théâtre, de l'ici, maintenant. Sa matière est le peuple d'ici, les aspirations et les problèmes de maintenant.<sup>19</sup>

La sottie Les Sansoucis écrite en 1972 par un auteur québécois, Jean-Claude Germain présente une pièce qui vise à critiquer et à reformuler le théâtre officiel canadien-français. Par le biais d'un groupe de sots, nous assistons au procès d'une famille. L'objet du litige est une table que Fernand, dernier héritier de la famille des Sansoucis, refuse d'accepter car elle rend les hommes impuissants, (parce que les Québécois refusent d'assumer leur héritage culturel). L'action commence par le prologue de Tharaise et de Chlinne jouant au ballon et s'interrogeant sur le droit de rire. "Rire s't'un droit" nous dit Tharaise. On vient au monde avec ce droit. Dans cette première partie, Tharaise s'interroge aussi sur le droit que nous avons d'être gouvernés convenablement:

S't'un droit..., cé NOTE droit ... NOTE DROIT  
de ne pas s'laisser GOUARNER par qui que ce  
soit.<sup>20</sup>

Le prologue terminé, un nouveau personnage arrive à la barre: Mme Sansfaçon, qui, comme son nom l'indique, parle sans façon

---

<sup>19</sup>Emile Bessette, Le pays théâtral." Cahier de théâtre, Jeu 13, automne 1979, p. 101.

<sup>20</sup>Sansoucis, p. 112.

pour donner son opinion de femme libérée. Le procès commence mais Farnand refuse de reconnaître la légitimité du tribunal.

Voyons, voyons ... voyons ... s'pas un procès.  
On s'connait toute.<sup>21</sup>

Tharaise, parce qu'elle se prend très au sérieux, annonce qu'on va fermer les portes et que la cour va siéger. Farnand refuse toujours d'y participer et d'identifier "l'éczibitte."

Mais ... si çé encore pour me d'mander  
d'accepter à succession ... JE R'FUSE!  
J'IDENTIFIE RIEN! J'ME DESHERITE! S'TU CLAIR.<sup>22</sup>

Chlinne voudrait bien que Farnand ait la fierté des Sansoucis à posséder la table, mais celui-ci s'affole. Farnand est bien conscient que cet héritage le lie à son passé et que son avenir en dépendra. Finalement, Farnand accepte d'identifier la "table" mais refuse de la garder:

m'en va l'identifier ... m'en vas l'dire que cé  
la tabbe des Sansoucis ... Mais ... faites-vous  
pas l'illusion que je m'en vas la garder.<sup>23</sup>

Farnand renonce à cet héritage, car il sait bien qu'en plus d'hériter de la table, il héritera des valeurs spirituelles de ses aïeux. Pour s'en sortir, Farnand explique au jury (les spectateurs) les faits essentiels du banquet des Sansoucis, mais comme "toué banquet des Sansoucis" il s'est fini

par une conférence sur notre survivance.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup>Ibid., p. 116.

<sup>22</sup>Ibid., p. 130.

<sup>23</sup>Ibid., p. 144.

<sup>24</sup>Ibid., p. 147.

C'est maintenant à Madame Sansfaçon, que la cour donne la parole, afin de présenter un court historique de la grande famille québécoise des Sansoucis

mais à chaque fois qu'on arrive pour parler, nous-z-autres les Sansfaçon, ça fait comme exiprès, s'toujours un tour qui compte pas .. toué Sansoucis s'trouvent une raison pour disparaître.<sup>25</sup>

Cette situation prévaut depuis qu'un Sansfaçon osa donner son opinion lors de la bataille des plaines d'Abraham. Depuis lors, ils ont laissé aux Sansoucis le soin de contrôler la politique, les affaires et le gouvernement.

La discussion reprend de nouveau entre les trois membres des Sansoucis au sujet des problèmes de famille. Chlinne fait remarquer à Farnand que Tharaise veut devenir comme lui. Pour survivre

Y FAUT QU'A PILE SUS LES AUTRES POUR S'METTE EN AVANT.<sup>26</sup>

Ecraser les petits pour montrer sa supériorité n'est pas le meilleur moyen de se donner un pays. Il est important que les Québécois arrêtent de se lancer la balle et d'accuser les autres.

Transformée, Chlinne parle maintenant anglais. Elle énonce les idées reçues de l'establishment anglophone concernant le Québec mais Farnand n'arrive pas à la comprendre.

---

<sup>25</sup>Ibid., p. 147.

<sup>26</sup>Ibid., p. 174.

Ben si çé d'même, dis-z-y de l'traduire en  
joual! CH'COMPRENDS L'FRANCAIS ... MAIS CHUS  
PLUSS BILINGUE EN JOUAL.<sup>27</sup>

Une fois de plus, l'influence anglaise devient menaçante. Si Farnand perd la table que restera-t-il de l'histoire? Pris de peur, Farnand panique

S'TA NOUS-Z-AUTRE ... Pis si y'a quéqu'un qui  
devrait l'savouère, c'est ben moué ... j'en ai  
hérité.<sup>28</sup>

Il a fallu l'intervention anglaise de Chlinne pour réveiller Farnand, lui montrer comment son héritage mérite d'être gardé, lui qui voulait renoncer au passé collectif de gouverner sa table comme ses ancêtres. Bien que la table l'énerve il ne peut souhaiter que la transformer.

ON VA T'CHANGER TELL'MENT QU'TU TE R'CONNAITRA  
PUS.<sup>29</sup>

Puisque les Québécois ont un passé culturel, il leur incombe de changer ou de transformer ce qui leur déplaît et de l'adapter au temps à venir.

En général, la sottie se veut une opposition aux abus. On aurait tort cependant de mettre toutes les sotties sous la même étiquette. Des quatre sotties déjà présentées, celle des Copieurs et Lardeurs a pour but de divertir le public sans avoir une grande portée satirique. Néanmoins les sauts et les

---

<sup>27</sup>Ibid., p. 183.

<sup>28</sup>Ibid., p. 184.

<sup>29</sup>Ibid., p. 187.

gambades ajoutent un peu de piquant à son dialogue. Le genre de sottie-parade auquel elle appartient tourne généralement autour du dialogue des acteurs. Aucun artifice extérieur n'est utilisé pour agrémenter le langage. Sa finalité immédiate n'est que le divertissement du spectateur. Le jeu des sots se veut donc prioritaire dans une pièce qui a comme but premier de procurer un plaisir immédiat. La structure de la sottie repose sur le jeu du trompeur trompé. Dès le début, Nyvelet et Malostru se proposent d'emberlificoter Teste Creuse qui, comme son nom l'indique, n'a pas beaucoup de cervelle. Ensorcelé par les paroles mielleuses de nos deux sots, Teste Creuse succombe à leurs sortilèges. Offusqué de s'être fait aussi facilement "larder" et "coppier," Teste Creuse complotte un plan avec Sotin. Grâce à l'Escumeur de latin, Teste Creuse et Sotin attrapent Nyvelet et Malostru à leur propre jeu. Les initiateurs du jeu deviennent victimes de leur initiative.

La Sottie des Coppieurs et Lardeurs diffère des autres sotties par sa finalité. Elle n'a pas pour but de relever les torts de la société ou de la critiquer, mais plutôt, de créer une euphorie verbale. La structure repose sur un ensemble de dialogues qui, à plusieurs reprises, nous échappent. Mais on doit lui reconnaître les prouesses linguistiques dont notre langue semble avoir perdu la capacité. Contrairement à la Sottie des Coppieurs et Lardeurs, dans la sottie La Morale de Tout le Monde, les sots nomment et critiquent ouvertement les grands coupables de leur malheur. Leurs reproches visent de

nouveau la corruption et l'injustice des trois Etats (Clergé, Noblesse, Marchands). C'est la folie qui mène le monde mais c'est l'argent, tel un aimant, qui attire les gens sans scrupules, qui font partie du clergé, de la noblesse et du commerce. Derrière une raillerie méticuleusement planifiée, le thème du "faux" illustre la dualité de la réalité et de l'illusion. Le monde évoqué par les sots consiste à dévoiler les comportements stéréotypés et les artifices de ces classes.

La Sottie du Monde englobe l'humanité entière. Si l'homme ne trouve pas le bonheur, c'est qu'il n'est jamais satisfait de lui-même. Selon le Médecin, les guerres, les tueries, l'injustice sont des maux qui hantent l'esprit du Monde. Le remède réside dans l'application d'une justice impartiale.

Avec Les Sansoucis, la démarche de Jean-Claude Germain consiste à redéfinir le théâtre. Les Enfants de Chénier s'attaquent aux mythes québécois afin que le peuple demande et exige un théâtre qui représente son vécu quotidien. La politique et la justice des dirigeants monopolisent la critique des sots. Ils veulent détruire l'artificialité du théâtre officiel et faire reconnaître la supériorité de la langue québécoise.

Bien que chaque sottie ait ses propres prérogatives, le jeu constitue un élément commun entre elles. Le cadre scénique présente aussi des particularités comparables que Jean-Claude Germain a exploitées et qui méritent notre

attention. L'étude du décor, des accessoires et des dialogues nous permettra de mieux attester la vitalité de la sottie contemporaine.

### Le jeu scénique

Au XVème et au XVIème siècle, le plateau se caractérise par un décor excessivement dépouillé. Chez Jean-Claude Germain, les éléments symboliques du décor sont aussi particulièrement significatifs. Une table occupe le milieu de la scène. C'est autour d'elle que se situe l'aire de l'action. Un banc incarne le juge, une estrade figure le tribunal, deux toiles représentent premièrement "trois juges immenses", deuxièmement la foule québécoise anonyme, une cage à poule tient lieu de box du témoin et une autre est occupée par l'accusé-musicien. On retrouve dans cette description le milieu judiciaire de la Basoche. Il ne faut pas s'étonner de retrouver une telle atmosphère car c'est à partir de ce milieu que la sottie-jugement vit le jour. Puisque la structure des pièces détermine l'action, ce genre de sottie ne peut être joué que dans un tel cadre. En l'absence de jury, les spectateurs jouent le rôle, divisés en deux groupes et chez J. C. Germain l'action se déroule au centre

devant la gauche et la droite qui face à face s'entrejugent et s'entr'accusent.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Jean-Claude Germain, Les Sansoucis. p. 123.



Il ne faut donc pas s'étonner de voir des costumes fantaisistes et des déguisements farfelus puisque les Sansoucis sont en procès devant un public, présentés à la façon d'un cirque. Pour Germain les costumes n'ont aucun réalisme.

Des perruques blanches [et] des toges d'avocat transparentes qui laissent apercevoir en dessous, le dessous de la loi, l'appareil de Justice,<sup>31</sup>

un casque à hélices multicolore, une robe rideau de cuisine pour Madame Sansfaçon, constituent l'habillement des personnages. Il ne faudrait pas croire que Jean-Claude Germain n'accorde aucune signification particulière à l'aspect vestimentaire. Mais, si le costume se réduit à l'essentiel, c'est que l'auteur désire donner de l'importance à la parole.

Le costume dans la sottie La Morale de Tout le Monde a un aspect plus symbolique. Les trois couleurs qui le définissent personnifient les trois Etats (Noblesse, Eglise, Marchand). Tout le Monde en vient à incarner la confusion du peuple. Ces trois robes différentes servent à démontrer l'insatisfaction des hommes. Dès lors, Tout le Monde porte l'habit de la Noblesse, de l'Eglise et du Marchand. On ne peut blâmer Tout le Monde d'afficher un tel désir puisque la vie s'annonce moins difficile dans ce monde d'opulence et de corruption. L'appel des sots sert à rappeler la faiblesse de l'homme et les pièges de l'argent qui risquent de nous

---

<sup>31</sup>Ibid., p. 103.

conduire à notre perte. La couleur du costume des sots dans la Sottie du Monde se veut aussi révélatrice. En effet, à la disparition de Bon Temps, les sots ont revêtu leur costume de sots mais ont dû le teindre en noir. Dans la pièce, après que le Médecin a analysé les causes possibles du mal qui affecte le Monde, les sots reconnaissent que c'est la folie qui est la cause de son mal. Symboliquement, Tout le Monde revêt l'habit du sot, incarnation de la folie même.

Dans les sotties médiévales, les accessoires ont une place fort importante et bien des fois, ils en viennent à figurer une allégorie. Dans la sottie La Morale de Tout le Monde, le message qu'on apporte à Tout le Monde symbolise le mal qui afflige les trois Etats. En plus, il permet d'orienter l'action de la pièce sur une critique plus amère de la société: à l'arrivée, la missive constitue le pôle d'attraction que les sots ne peuvent éviter. Les accessoires dans la Sottie des Copieurs et Lardeurs servent aussi à diriger le cours de l'action. Le livre du Copieur sert bien sûr à renforcer l'image que le copieur doit représenter, mais lorsque le dialogue arrive à un point mort, il permet à Teste-Creuse de se précipiter vers le livre, en vue de trouver quelque chose à faire et de lancer le dialogue sur une nouvelle trajectoire. La recette de l'Escumeur remplit la même fonction. Elle permet à Sotin et à Teste Creuse de concrétiser leur vengeance et de lancer finalement l'action vers son dénouement apogée. Les accessoires dans les sotties

n'ont donc pas un rôle statique et passif. Dans la sottie *Les Sansoucis*, la table joue un rôle encore plus important. C'est autour d'elle que l'action se déroule. Elle représente symboliquement, l'héritage qui lie Farnand à son passé en même temps qu'elle conditionne son présent. A propos de la Table, Farnand nous dira

Chus v'nu au monde dessus, j'ai vécu autour,  
pis si j'réussis à m'en débarrasser ch'pense  
qu'y vont m'enterrer avec.<sup>32</sup>

Dans *Les Sansoucis*, le procès est réduit à sa forme la plus dépouillée. Le juge est un banc à qui les personnages doivent s'adresser. Tharaise s'entretient souvent avec le banc et ses réflexions laissent même croire que la présence du juge n'est pas essentielle dans un procès. Tharaise ne comprend pas la présence du musicien au procès et surtout l'accusation portée contre lui. Le banc devra écouter la chanson du Musicien pour sa défense mais au cours de son plaidoyer, le juge s'est endormi. Grâce à l'utilisation allégorique du banc, Jean-Claude Germain vise le comportement de la Justice qui ferme les yeux aux questions compromettantes qui feraient avancer la cause québécoise.

Les accessoires dans la sottie sont indissociables de l'évolution de l'action. Tantôt ils se veulent le pilier de celle-ci, tantôt l'élément centralisateur. Jean-Claude Germain a bien su les utiliser aussi. L'emploi allégorique

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 126.

qu'il en fait lui permet d'incarner le système judiciaire et la collectivité québécoise pour en faire le procès.

L'élément musical occupe une place primordiale à l'intérieur du spectacle des Sansoucis. Il commande l'action et dénoue les faits. La chanson Du Monde Platte a pour thème le pays, celui d'hier et d'aujourd'hui. Germain relate dans cette histoire que le peuple québécois revient nettement en arrière. La fonction de cette chanson s'apparente au cri de Mère-Sotte. Elle donne le ton aux dialogues à venir. La Chanson du Musicien au juge la chanson du Pays Dans un Pays joue un rôle encore plus important. Elle consiste à dénoncer la parole, les mythes et nous rappelle notre passé et ce que notre avenir nous réserve

Ceux qui croué qu'on n'ose pas parler  
 Çé des gens qu'savent pas écouter  
 Chaqu'québécois a son secret  
 Bien malin qui s'y r'connaît ...  
 Tous les mots ont un double fond  
 Tous les lacs ont un double lit  
 Chaqu'mot qu'on dit, comm' de raison  
 Vient du pays quy est dans l'pays ...  
 Qu'y faudrait ben avant a brunante  
 Lâcher les mots à l'épouvante  
 Leu fair' prendre l'air, sortir dans é rues  
 Leu laisser dire le pays nu...<sup>33</sup>

La sottie La Morale de Tout le Monde renferme aussi une chanson mais son rôle n'est pas de commander l'action. La chanson est intercalée dans le dialogue afin de renforcer la critique

Noblesse vient de noble coeur  
 Et non pas d'un vilain moqueur;

---

<sup>33</sup>Ibid., p. 163-5.

dot pour gens de noble façon  
Disons deux mos d'une chanson.<sup>34</sup>

Tout le Monde veut être noble et les sots critiquent la situation à laquelle ils sont réduits. Ces gens du faux-prestige ne craignent pas d'élever les taxes et de causer des guerres inutiles.

Le chant dans la Sottie des Coppieurs et Lardeurs remplit une fonction autre que politique. Par définition, cette sottie-parade ne vise que le divertissement. La chanson se présente comme un mouvement incantatoire, n'ayant ni rime ni mesure mais faisant le bonheur des sots

SOTIN

Pour si peu doibt plutost respondre.

en chantant

Faictes le tondre, tondre, tondre,  
Faictes le tondre, il est trop grant.

MALOSTRU

Par saint Jehan, vela tres beau chant.

NYVELET

Voire, mais qu'il fust bien hersé.<sup>35</sup>

Le langage utilisé dans la Sottie des Coppieurs et Lardeurs appartient au monde de la dualité. Les personnages principaux utilisent le langage quotidien pour s'exprimer,

---

<sup>34</sup>Picot III, p. 37.

<sup>35</sup>Droz, Le Recueil de Trepperel, p. 162.

mais constamment, ils se réfèrent au double sens des mots. Le langage permet de présenter une réalité alors qu'au premier niveau il tient son caractère du monde de la folie. Le dialogue personnifie la réalité et l'illusion tout comme il représente symboliquement le thème du trompeur-trompé. A plusieurs reprises, les sots s'entretiennent à la forme interrogative.

NYVELET

T'es tu laissay tant abuser?

MALOSTRU

T'es tu laissay tout abestir?

NYVELET

Ne m'en scavoys tu advertir?

MALOSTRU

Ne m'en scavoy(e)s tu faire saige?<sup>36</sup>

Cette forme de communication permet aux sots d'impliquer le public dans leurs balivernes; de plus, elle permet d'amplifier les mouvements des acteurs. Ainsi, le langage et les gestes se conjuguent-ils pour exprimer la folie.

Le dialogue dans La Morale de Tout le Monde est dicté par l'intérêt particulier de la pièce. Dans une série de dialogues analytiques, la parole permet de véhiculer une certaine déception. D'un côté, les sots reconnaissent les

---

<sup>36</sup>Droz, p. 178.

honneurs et les bontés de chaque classe (Clergé, Noblesse, Marchand) de l'autre, on déplore l'injustice et le manque de scrupules. Le dialogue sert à relever les difficultés des sots. La censure se fait encore sentir et ils déplorent l'impossibilité de parler librement. Néanmoins, ils se risquent à critiquer les sergents réputés pour tourmenter les gens pour un rien.

Le thème de la censure a toujours joué un rôle important dans le théâtre sottique. Au Québec, les Enfants de Chénier eurent à faire face à une censure encore plus omniprésente, dissimulée dans la mentalité du peuple Québécois. Le travail de Jean-Claude Germain s'inscrit dans une dramaturgie de la dénonciation. Il invite les Québécois à briser leur silence culturel. La parole deviendra alors un moyen de s'affirmer individuellement et collectivement. Les obstacles que les Enfants de Chénier ont à surmonter demeurent énormes: redéfinir le théâtre québécois, prendre conscience de notre pays et de notre langue et affirmer notre identité. Le langage de Germain se veut une opposition au théâtre officiel. Nous participons avec Les Sansoucis au procès du théâtre et à celui de la société.

Lorsque nous parlons de procès, nous parlons de jugement. La Sottie des Sansoucis reprend, nous l'avons vu, des caractéristiques propres aux sotties médiévales. Le deuxième volet de ce chapitre consiste à analyser la structure sottique contemporaine par rapport à celle de la sottie-

jugement de jadis.

### La Sottie-Jugement

La sottie-jugement se traduit par un rapport d'opposition entre le fou et la société. La sottie-jugement a donc la particularité, grâce à son fou censeur, de porter un jugement sur la société et sur ceux qui la gouvernent. Elle a aussi la particularité d'être structurée comme les séances de tribunal. N'oublions pas que les Basochiens furent les grands instigateurs de ce genre de pièce et qu'ils eurent recours à une structure de pièce avec laquelle ils étaient déjà familiers. Les pièces dramatiques de la basoche se définissent par

une finalité intime et externe,<sup>37</sup>

c'est-à-dire que les pièces sont montées d'abord pour satisfaire les goûts théâtraux de l'organisation et qu'en plus, elles leur servent de tremplin pour passer la société et son régime au tribunal de la sottie.

Puisque la sottie est structurée selon le déroulement d'une séance de tribunal, Jean Claude Aubailly<sup>38</sup> a relevé cinq éléments distinctifs qui la définissent: ouverture du procès et convocation des plaignants, comparution des plaignants, exposé des doléances des plaignants, réquisitoire, suivi de

---

<sup>37</sup>Jean Claude Aubailly, Le Monologue, Le Dialogue et la Sottie, p. 293.

<sup>38</sup>Aubailly, p. 294.



la plaidoirie, enfin le verdict. Il est à noter que ces caractéristiques ne doivent pas être obligatoirement présentées dans l'ordre donné, mais qu'idéalement, la pièce consiste à passer à la barre une situation spécifique et que la cour doit donner son verdict.

### 1. Ouverture du procès

L'ouverture du procès commence traditionnellement par le "cry". La pièce Les Sansoucis débute similairement par un prologue où Tharaise s'intéresse au droit que nous avons de rire et à celui d'être gouverné convenablement. Germain reprendra ces thèmes dans la pièce: "Rire s't'un droit" dit Tharaise: "on vient au monde avec ce droit là." Le rire est un moyen d'en sortir, de se reprendre en main.

Rire de soi-même, rir de son impuissance, c'est reprendre possession de soi, c'est déjà posséder<sup>39</sup>

Le tribunal est maintenant à même de siéger avec l'arrivée de Mère Sotte (Tharaise) et de ses sujets (Chlinne, Mme Sansfaçon). Il faut remarquer que souvent le premier mouvement de la séance est marqué par une transgression quelconque des participants. Soit que les sots s'engagent dans un autre dialogue, soit qu'ils ne prennent pas l'action au sérieux. Dès que Tharaise et Chlinne passent leur toge, le spectacle prend une autre allure. Le Musicien en vient à

---

<sup>39</sup>Jean Claude Germain, "J'ai eu le coup de Foudre" préface des Belles-Soeurs de Michel Tremblay, p. 5.

nous livrer son opinion et se permet de rire sans permission. "Outrage au Tribunal" nous dit Tharaise. Cette violation aurait pour fonction de nous rappeler le sérieux et l'autorité incarnés par le tribunal.

## 2. Comparution des plaignants

Le procès est sur le point de commencer; Farnand doit identifier l'exhibitte. Chlinne tente de le persuader qu'il s'agit d'un procès, mais il n'en croit rien.

Elle n'est pas un vrai juge, cé Tharaise Sansouci, la grande Fouine. Moé, chus Farnand, l'gros Nain. Toué, t'es Chlinne Sansouci, la petite Ejarée ... elle cé Madame Sansfaçon, la grosse Dindonne.<sup>40</sup>

Tharaise juge que c'est un outrage au tribunal. Tharaise pourtant tente une dernière fois de les contrôler. Le procès des Sansoucis peut alors commencer. Il n'y a plus ni acteurs ni spectateurs.

## 3. Exposé des doléances des plaignants

Cette partie annonce le moment où les sots s'empresent de répondre aux questions tout en exposant leurs doléances. Farnand doit identifier la table mais refuse de le faire. La chicane reprend entre les deux soeurs. Chlinne reproche à Tharaise "d'bosser tout l'monde" et de ne pas être un vrai juge car le banc est trop grand pour elle. Les Sansoucis se

---

<sup>40</sup>Germain, p. 116.

lancent la balle, comme des enfants se déculpabilisant tour à tour et ils rendent les autres responsables de ce qui leur arrive. Germain utilise cette diversion pour broser un tableau satirique de la Justice.

#### 4. Le Réquisitoire

Cette section constitue la partie la plus importante car c'est à ce moment-là que les accusées passent à l'action. Farnand suggère qu'on débite la table des Sansoucis pour en faire des souvenirs. Chlinne et Tharaise sont quelque peu déroutées par l'attitude de Farnand. Elles s'adressent au public pour parler des faux-acteurs et de l'outrage qu'elles viennent de subir

Ah les faux-z-acteurs! Ah les mauvais farceurs!  
 Ah les tristes-z-imposeurs!  
 OUTRAGE! OUTRAGE! OUTRAGE AU SPECTATEUR!  
 C'est nous les défavorisés, c'est nous les sous-deve-  
 loppés, c'est nous les damnés de la scène!  
 NOUS QUI  
 Harassés par le manque d'argent  
 Traqués par le manque de temps  
 Proj'tés sur les planches sans avoir répété  
 NOUS QUI  
 Nous qui sommes condamnés à s'défendre avec des  
 mots qui nous rient au nez<sup>41</sup>

Germain s'amuse à faire du théâtre dans le théâtre. Cette technique lui permet de faire allusion aux problèmes d'un théâtre nouveau non-subventionné.

Chlinne tend maintenant un piège pour que Farnand accepte la table, symbole de son héritage. Transformée et ne

---

<sup>41</sup>Germain, p. 143.

parlant que l'anglais, Chlinne menace de s'emparer de la table. Déconcerté, Farnand se l'accapare. Il incombe au jury de prononcer la sentence.

## 5. Le verdict

Plus d'un verdict est possible dans une sottie-jugement, soit qu'on constate une situation d'impuissance, soit qu'on décide de changer les choses ou soit que le verdict s'impose de lui-même. Dans *Les Sansoucis*, Farnand est reconnu coupable mais c'est aussi toute la nation qui doit se sentir concernée.

La sottie-jugement "*Les Sansoucis*" respecte les critères relevés par Jean Claude Aubailly. Le but premier qui est de relever les torts de l'autorité et de la société est respecté. Le gouvernement québécois est blâmé pour son inaction qui perpétue l'ankylose de la société. Le déroulement de l'action s'apparente à celui de la sottie médiévale: Jean-Claude Germain la fait évoluer d'après les critères déjà évoqués par Aubailly. Les différentes transgressions (par exemple, les cris) le rôle des accessoires et les allégories remplissent les mêmes fonctions que jadis. Et comme toute sottie-jugement, le verdict est prononcé. Les Enfants de Chénier nous annoncent les grands coupables. Avec un certain scepticisme, nous devons douter de l'impact du jugement sur notre société contemporaine; le cadre socio-historique n'étant plus. La force de frappe de celui-ci s'en

trouve amoindrie. Néanmoins, Les Enfants de Chénier ont gardé la finalité interne et externe des pièces dramatiques de la Basoche. Ils montent des pièces dramatiques qui répondent aux besoins de la troupe et qui leur permettent de faire le procès de notre société.

## CONCLUSION

Au fur et à mesure du développement de l'économie médiévale, maintes associations émergèrent. Tout d'abord confraternelles puis économiques, elles devinrent des organismes représentatifs municipaux. Parallèlement, les différents corps de métiers se regroupèrent d'une part en associations d'entraide mutuelle et d'autre part pour parfaire la tradition manufacturière de leur art. Les abbayes constituèrent un autre pôle d'attraction, entre autres un cadre socialisant permettant à la jeunesse de connaître un monde à sa mesure. L'époque médiévale se caractérise par un régime où chaque citoyen a sa place dans la société.

La fête fut toujours une occasion pour les laïcs et les religieux de s'associer aux diverses manifestations locales pour représenter des drames. Cette forme de théâtre se retrouvait chez les clercs et les huissiers qui s'associaient parfois aux représentations de pièces profanes. Ces sociétés joyeuses laissèrent leur empreinte au XVème et au XVIème siècle lors de la célébration des diverses fêtes du calendrier et lors de leur sortie officielle lorsqu'elles présentaient sur des échafauds leur répertoire dramatique. Leur entrain et leur allégresse donnaient une nouvelle vitalité aux

différentes manifestations. Les confréries de théâtre captèrent l'énergie et l'intérêt de la jeunesse. La représentation de moralités, de farces et de sotties illustrent très bien les moeurs de l'époque médiévale.

Les moralités ont toujours su mettre en scène, grâce à l'allégorie, l'éternel conflit entre le bien et le mal. Qu'elles soient comiques, religieuses ou historiques, elles diffèrent par leurs intentions didactiques. Quant à la farce, les différents traits de la nature humaine y sont représentés. La bêtise, la ruse, les tableaux du ménage sont des thèmes sur lesquels repose la transposition réaliste des scènes familières. Les parades dont l'action se réduit à des jeux de scènes ou de mots, les farces techniques dont le monologue ou le dialogue constituent l'élément moteur de la pièce et les farces d'intrigues où un bon tour se retourne contre son auteur caractérisent les différents types de farces. Son développement linéaire en une série de tableaux la différencie de la sottie dont l'action est soit figurative soit symbolique. En fait, ce qui caractérise le répertoire sottique ce sont ces personnages contestataires qui, pris hors du réel, servent à illustrer des oppositions sociales ou politiques. Grâce à son langage plus fantaisiste, le répertoire sottique se plaît à critiquer les responsables du malheur des gens.

Jean-Claude Germain avec sa troupe les Enfants de Chénier s'acharne à critiquer l'Eglise et l'Elite qui

n'avaient jamais accepté le théâtre comme élément représentatif de la culture québécoise. Comme dans les sotties médiévales, les dogmes ne sont jamais attaqués. Le théâtre du Même Non créé à partir d'une opposition au théâtre officiel le théâtre du Nouveau-Monde vise à renverser la philosophie dramatique des traditionalistes. Sa nouvelle approche consiste à présenter des pièces auxquelles le peuple québécois peut s'identifier. Il est désormais important de créer un nouveau langage dramatique populaire tout en maximisant le jeu scénique.

A l'époque médiévale le cadre scénique se veut très dépouillé. Sa mise en scène se réduit essentiellement à des déplacements symboliques et à un certain dialogue. Jean-Claude Germain reprend cette option. Le jeu scénique de la troupe des Enfants de Chénier ne se réduit plus qu'à une seule expression, celle du jeu des acteurs. Il est donc devenu primordial de nettoyer la scène, de la réduire à sa plus grande simplicité pour finalement donner place à la parole.

La sottie médiévale est étroitement liée à la nature du costume théâtral. La particularité du vêtement (robe grise et chaperon à oreilles) symbolise les professions aussi bien que le rang. La robe devient le symbole qui permet d'assigner aux gens la classe sociale à laquelle ils appartiennent. La sottie la morale de tout le monde nous démontre les grands coupables de l'insatisfaction des hommes, grâce au port du costume aux trois couleurs qui incarne le clergé, le noble et



le marchand. En tant qu'êtres symboliques, les sots représentent la société tout entière et se définissent par ce qu'ils font et disent sur le plateau. Ils portent des noms propres sans jamais posséder de caractéristiques individuelles. Chez Germain, les personnages conservent cette neutralité. Les acteurs s'amuse à jouer un autre personnage. On ne retrouve plus de comédiens dont l'habit délimite la personne, mais plutôt une situation où l'action détermine la personne. Farnand peut incarner la société québécoise car il se détache de sa personne. Ainsi, les spectateurs peuvent voir en lui la personne et la société qu'il représente.

Les accessoires sont indissociables de l'évolution de l'action. Que ce soit le livre du copieur Malostru ou le banc du juge de Germain, ils contribuent à l'orientation de l'interprétation. Le monde des objets joue donc un rôle primordial au même titre que les personnages. L'emploi allégorique permet aux Enfants de Chénier de critiquer la politique et la justice des dirigeants.

Le thème de la tromperie constitue l'objet de la majorité des sotties médiévales. La structure de la sottie des Copieurs et Lardeurs repose sur le jeu du trompeur-trompé bien qu'elle ait pour but premier de donner du plaisir. De même, chez Germain, Farnand tombe dans le piège de Chlinne alors qu'elle se met à parler l'anglais. Le langage dans le répertoire sottique se veut aussi trompeur que la réalité.

Il révèle la même inquiétude concernant l'apparence et la réalité. Ce conflit se résume dans la notion de faux-semblant que projettent les classes sociales. Les sots reprochent à la noblesse de s'enrichir au détriment du peuple et à l'église, de se détourner du pouvoir spirituel à des fins temporelles. Le rôle des Enfants sans-soucis comme celui des Enfants de Chénier s'inscrit sous le signe de la dénonciation. Le langage traduit ainsi l'inquiétude des sots.

Beaucoup de sotties débutent avec l'arrivée de mère sotte. Ce genre de meneur de jeu se retrouve surtout dans les sotties jugements. Dans la sottie les Sansoucis, Jean-Claude Germain reprend cette technique. Il reproduit fidèlement la structure de la sottie-jugement médiévale, décrite par J. C. Aubailly. Le travail des Enfants de Chénier ne diffère en rien de celui des Enfants-sans-souci. Le but des sotties qui consiste à relever les abus et à les dénoncer demeure le même. Les Enfants de Chénier ont gardé la finalité interne et externe des pièces dramatiques de la Basoche. Ils montent des pièces qui répondent aux besoins de la troupe et qui leur permettent de faire le procès de notre société moderne.

## Bibliographie

- Andrés, Bernard. "Théâtre: le répertoire québécois." Voix et Images., Vol III, no. 3, avril 1978, pp. 493-96.
- et Yves Lacrois. "Jean-Claude Germain: au théâtre d'aujourd'hui." Voix et Images, Vol. VI, no. 2, 1981; p. 169-189.
- Arden, Heather. Fool's Plays: a Study of Satire in the Sottie. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Attinger, Gustave. L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français. Paris: Baronnière, 1950.
- Aubailly, Jean Claude. Le Monologue le dialogue et la sottie. Paris: Champion. 1984.
- . Le Théâtre médiéval profane et comique. Paris: Larousse, 1975.
- Audet, Noël. "Un théâtre sans coulisse." Cahier de Théâtre, Jeu 13, automne, 1979. pp. 82-91.
- Badel, P. Y. Introduction à la vie littéraire du Moyen-Age. Paris: Bordas, 1969.
- Beaumarchais, Jean-Pierre de, Daniel Couty et Alain Rey. Dictionnaire des littératures de la langue française. t. III, Paris: Bordas, 1984. 2450 - 2451.
- Bélair, Michel. "Diguidi, Diguidi, ha! ha! ha! le Père Noël n'est pas venu," Le Devoir, 1 décembre, 1969, p. 8.
- . "Germain sur papier." Le Devoir, 18 novembre, 1972, p. 16.
- . Le Nouveau théâtre québécois. Montréal: Leméac, 1973.
- Bessette, Emile. "Le pays théâtral." Cahier de théâtre, Jeu 13, automne 1979, pp. 101-104.

- Black, Antony. Guilds and Civil Society in European Political Thought from Twelfth Century to the Present. London: Methuen & Co. Ltd., 1984.
- Bowen, Barbara. Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620. Urbana: University of Illinois Press, 1964.
- Chapais, Thomas. Cours d'histoire du Canada (1833-1841). Trois-Rivière, Québec: Editions du Boréal Express, 1972.
- Cheyette, Frederic L. Lordship and Community in Medieval Europe; Selected Readings. New-York: Holt, Rinehart, and Winston, 1968.
- Claing, Robert. "Le Visage à deux faces du théâtre de Jean-Claude Germain," Voix et Images du Pays, IX, 1975. pp. 201-08.
- Cohen, Gustave. Le Théâtre au Moyen-Age (XIIIe-IIIVe siècle). Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- Contamine, Philippe. La Noblesse au Moyen Age: XIe - XV siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- David, Gilbert. "Entretien: théâtre/histoire." Cahier de théâtre, Jeu 13, automne, 1979, pp. 9-31.
- ". "Un théâtre d'aujourd'hui." Cahier de théâtre, Jeu 13, automne, 1979, pp. 32-57.
- ". "Un théâtre de liberté." Cahier de théâtre, Jeu 13, automne, 1979, pp. 58-81.
- Davis, Natalie Z. Les Cultures du Peuple: rituels savoirs et résistances au 16e siècle. Paris: Aubier-Montaigne. 1979.
- Droz, Eugénie. Le Recueil Trepperel. I: Les sotties. Paris, E. Droz, 1935.
- Edgcumbe, Stanley. The Guilds of Florence. New-York: Benjamin Blom, 1967.
- Funck-Brentane, Frantz. The Middle Ages. New-York: AMS Press, 1967.

- Evans, Joan. Life in Medieval France. London: Phaidon Press, 1925.
- Fourquin, Guy. Lordship and Feudalism in the Middle Ages. London: George Allen & Unwin Ltd., 1970.
- Frank, Grace. The Medieval French Drama. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Frapplier, Jean. Le Théâtre Profane en France au Moyen-Age (XIIIe-XIVe siècle). Paris: Centre de documentation universitaire, 1965.
- Fréchette, Louis. Originaux et détraqués. Montréal: Edition du jour, 1972.
- Fuchs, Max. Précis de littérature théâtre publié sous la direction de Léon Chanceneil, I, France, Des origines à la période classique. Paris: Presses Universitaires de France, 1945.
- Gaiffe, Félix. Le Rire et la scène française. Paris: Boivin, 1931.
- Garapon, Robert. La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Paris: Armand Colin, 1957.
- Germain, Jean-Claude. Si les Sansoucis s'en soucient ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter. Montréal: Lemeac. 1972.
- Gobin, Pierre B. Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- . "La Sottie démultipliée." Voix et Images. Vol. VI, no. 2, 1981, pp. 205-221.
- Godefroy, Frédéric. Dictionnaire de l'ancienne langue Française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. New York: Kraus Reprint Corporation, 1961.
- Godin, Jean-Cléo et Laurent Mailhot, Théâtre québécois. Vol. I et II. Montréal: Hurtubise HMH Ltée, 1978.
- Grustin, Adrien. "Jean Claude Germain ... dérision, exorcisme, humour," Le Devoir, 19 juillet, 1975, p. 9.
- . "Jean-Claude Germain: le rire contre la bêtise." Le Devoir, 8 avril, 1978, p. 49.

- . "Le théâtre d'aujourd'hui: dix ans de création, Le Devoir, 11 novembre, 1978, p. 21.
- Gullon, Jean Pierre. La Sociabilité Villageoise dans l'Ancienne France: Solidarités et voisinages du XVI au XVIII siècle. France: Hachette, 1972.
- Hamel, R.J. Hare et P. Wycoynski. Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal: Fides, 1976.
- Harvey, H.G. The Théâtre of the Basoche. The Contribution of Law Societies to French Mediaeval Comedy. Harvard: Studies in Romance Languages, XIII, Cambridge, 1941.
- Jasmin-Belisle, Hélène. Le Père Emile Legault et ses compagnons de Saint-Laurent. Montréal: Lemeac, 1986.
- Kouostas, Jane Maria. Jean-Claude Germain et la sottie québécoise. Thèse Ph.D. Queen's University, 1986.
- Lacroix, Paul. France in the Middle Ages. New-York: Frederick Ungar Publishing Co., 1963.
- Larousse, Pierre. Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle: VII. Paris: Slatkine, 1982.
- Lazard, Madeleine. Le Théâtre en France au XVI siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- Lebègue, Raymond. La Tragédie religieuse en France. Paris: Champion, 1929.
- Lewis, P. Later Medieval France. New-York: St. Martin's Press, 1968.
- Mackenney, Richard. Tradesman and Trades: The World of the Guilds in Venice and Europe, c. 1250-1650. London: Croom Helm, 1987.
- Mailhot, Laurent. "Jean-Claude Germain critique." Cahier de théâtre, Jeu 13, automne, 1979, pp. 92-100.
- Mortenson, Jean. Le Théâtre français au Moyen-Age. Genève: Slatkine Reprints, 1974.
- Muir, Lynette R. Literature and Society in Medieval France: The Mirror and the Image, 1100-1500. London: MacMillan, 1985.
- Muller, Gari R. (ed.). Le Théâtre au moyen age. Montréal: L'aurore/Univers, 1981.

- Nardocchio, Elaine F. Theatre and Politics in Modern Quebec. Edmonton: University of Alberta Press, 1986.
- Neveux, Hugues, Jacques Jacquart et Emmanuel Le Roy Ladurie. Histoire de la France rurale: "l'âge classique". Paris: Seuil. 1975.
- Pastoureau, Michel. La Vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la table ronde: (XII - XIII siècles). Paris: Hachette, 1976.
- Payen, Jean Charles. Littérature Française. Le Moyen-Age. Paris: Arthaud, 1984.
- Petit de Julleville. La Comédie et les moeurs en France au Moyen-Age. Paris: Leopold Orf, 1896.
- . Les Comédiens en France au Moyen-Age. Genève: Slatkine Reprints, 1968.
- . Répertoire du théâtre comique en France du Moyen-Age. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- . Le Théâtre en France. Paris: Armand Colin, [s.d.].
- Petit de Julleville, L. Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Paris: A. Colin, 1896 - 1899.
- Picot, Emile, Recueil général des sotties. New-York: Johnson Reprint Corporation, 1968.
- Poirion, Daniel. Précis de Littérature Française du Moyen Age. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Pontaut, Alain. Dictionnaire critique du théâtre québécois. Montréal: Leméac, 1972.
- Rossiaud, Jacques. " Fraternités de jeunesse et niveau de culture dans les villes du Sud-Est à la fin du Moyen Age," Cahiers d'histoire. 21 (1976), pp. 67-102.
- Scherer, Jacques. La Dramaturgie classique en France. Paris, Nizet, 1968.
- Sepet, Marius. Le Drame Chrétien au Moyen-Age. Genève: Slatkine Reprints, 1975.

- Swain, Barbara. Fools and Folly during the middle ages and the Renaissance. New-York: Columbia University Press, 1932.
- Tarrab, Gilbert. "Jean-Claude Germain Diguidi, ha! ha! ha! Le Roi des mises à bas prix," Livres et auteurs québécois, 1973. Québec: P.U.L., 1973.
- Telley, Arthur Augustus. Medieval France: a Companion to French Studies. Cambridge University Press, 1922.
- Tremblay, Michel. Les Belles Soeurs Montréal, Lemeac, 1972.
- Vaillancourt, Roseline. La Mythologie québécoise dans le théâtre de Jean-Claude Germain. Thèse de M.A. Université de Montréal, janvier 1978.
- Vilar, Jean. De la tradition théâtrale. Paris: Gallimard, 1955.
- Weiss, Jonathan. French Canadian Theatre. Boston: Twayne Publishers, 1986.
- Werner, Helmrick, "la moralité genre dramatique à redécouvrir." Le théâtre au moyen-âge Montréal: L'Aurore/Univers, 1981.
- Wyczynski, Paul, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, eds. "Le Théâtre canadien français," Archives des lettres canadiennes, Tome 5. Montréal: Fides, 1976.



