



REVUE
D'HISTOIRE
du
THÉÂTRE

SCÈNES
DE
L'OBSCÈNE

VARIA

20 RUE

REVUE TRIMESTRIELLE
SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE
Janvier - Mars 2016 - I | n° 269



Obscène chevauchée ? Théâtre, charivari et présence féminine dans la culture joyeuse à Lyon au milieu du XVI^e siècle

Le pouvoir des femmes est l'un des thèmes centraux de la culture théâtrale joyeuse de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance - pouvoir réel ou fantasmé, craint, décrit et circonscrit. Les femmes tentent de porter la culotte, les hommes tentent de les empêcher : voilà, au moins en apparence, le fil conducteur de farces telles que celle du *Cuvier* et de sermons parodiques comme celui des *Maux de mariage* ou le *Sermon joyeux du ménage*. Quelle parole des femmes peut alors être mise en scène, dans des pièces *a priori* écrites et jouées par des hommes ? Les femmes peuvent-elles s'exprimer autrement

1. Voir notamment l'analyse récente de Mario LONGIN, « La farce du Cuvier vue avec les lunettes du clerc », dans Marie BOUNIAK-GIRONÈS, Denis HÛB et Jelle KOOPMANS (dir.), *Le Jeu et l'Accessoire. Mélanges en l'honneur du professeur Michel Rousset*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 51-71, qui montre qu'il faut se méfier d'une lecture trop simpliste de cette farce ; et Jelle KOOPMANS, *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz, 1988. Le présent travail de recherche a pu être mené grâce à une subvention VIDÉI de l'Organisation pour la Recherche néerlandaise (NWO).

2. On n'a pour l'instant identifié qu'une femme auteur de farces, Marguerite de Navarre : ses textes ont récemment été réédités par Aurore EVAÏN, Perry GERTNER et Henriette GOLDWYN, *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. 1 : XVI^e siècle, Paris, Classiques Garnier, 2014 [première édition : Saint-Etienne, Publications de l'Université, 2006]. Quant à la question des actrices sur la scène du théâtre médiéval, elle mériterait un réexamen plus approfondi. Citons cependant les travaux suivants : Lynette R. Muir, « Women on the Medieval Stage: The Evidence From France », *Medieval English Theatre*, 1985, 7 n° 2, p. 107-119, Aurore EVAÏN, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001, et l'étude d'un procès autour d'une actrice dans les Pays-Bas bourguignons par Walter REVENIER, « Quand un honorable bourgeois de Malines, "marlé avec une bonne et honeste femme", s'encanaillie dans une troupe de théâtre en marge de la bonne société (1475) », dans Marie BOUNIAK-GIRONÈS, Jelle KOOPMANS et Katell LAVÉANT (dir.), *La Permission et la sanction : théories*

qu'au travers du filtre moqueur et simplificateur de la parole masculine qui les imite, et dans quel but ? Et est-ce véritablement – ou uniquement – l'expression féminine qui pose problème dans la vision des relations hommes-femmes que nous livre la culture joyeuse ? Pour proposer des éléments de réponses à ces questions, nous nous penchons sur le cas des sotties, en laissant de côté l'analyse de personnages féminins inhérents à ce type de scènes tels que Mère Folle, dont la nature féminine est ambiguë³, pour nous intéresser au cas plus spécifique de la rivalité (et de la collaboration) hommes-femmes dans le contexte du charivari tel qu'il se joue lors des sotties et des autres activités théâtrales de la *Chevauchée de l'asne* dans les rues de Lyon en 1566⁴. Nous voulons en effet montrer que si, dans une première lecture qui se limiterait uniquement au texte des sotties elles-mêmes, on pourrait croire que ce sont la présence et la parole des femmes sur scène qui sont obscènes, et donc empêchées, il faut aller plus loin dans l'interprétation et prendre en compte l'ensemble du texte de la *Chevauchée*, récit de la parade compris, pour cerner le véritable objet de la dénonciation, cet *obscène* que l'on montre pour mieux le dénoncer, et qui est au cœur des relations hommes-femmes mises en scène dans ce contexte.

La Chevauchée de l'asne : contexte d'un charivari lyonnais en 1566

Cette *Chevauchée* est le premier imprimé d'une série de quatorze, s'étalant entre 1566 et 1610, qui publient le texte des sotties jouées à date régulière par la compagnie de la Coquille, la compagnie joyeuse

légales et pratiques du théâtre (XV^e-XVI^e s.), Paris, Classiques Garnier, 2016, à paraître.

3. Voir notamment Mère Folle dans les sotties genevoises éditées par Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Jelle KOORMANS et Katell LAVÉANT, *Recueil des sotties françaises*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; et la Mère Folle de Dijon, Juliette VALSKE, *Théâtre de la Mère Folle. Dijon (XVI^e-XVII^e s.)*, Orléans, Paradigme, 2012.

4. Le corpus des sotties lyonnaises publiées entre 1566 et 1610 a été édité par Marie BOUHAÏK-GIRONÈS, Jelle KOORMANS et Katell LAVÉANT, *op. cit.* ; *Recueil fait au vray de la chevauchée de l'asne, faicte en la ville de Lyon et commencee le premier jour du mois de septembre mil cinq cens soixante six*, Lyon, Guillaume Testefort, 1566 (Universaal Short Title Catalogue, <http://sutt.ac.uk/>, USTC 10727). Le texte de la *Chevauchée* n'a pas encore fait l'objet d'une édition moderne, mais a connu plusieurs éditions au XIX^e siècle qui ne font que reproduire le texte original, telle celle de Péricaud qui en imite la typographie (et modifie d'ailleurs la page de titre en introduisant une gravure qui n'existe pas dans l'original) : Marc-Antoine PÉRICAUD, *Recueil des chevauchées de l'asne faites à Lyon en 1566 et 1578, augmenté d'une complainte inédite du temps sur les maris battus par leurs femmes, précédé d'un avant-propos sur les fêtes populaires en France*, Lyon, N. Scheuring, 1862. En attendant d'en proposer une édition critique, nous préférons renvoyer au texte numérisé de l'édition de 1566, qui est disponible en ligne sur les sites Gallica (BnF) et Numéyo (bibliothèque numérique de Lyon).

des imprimeurs lyonnais. On constate en effet que dans cette ville, la culture joyeuse organisée en compagnies festives, telle qu'elle existait également dans d'autres régions de langue française aux XV^e et XVI^e siècles, a perduré jusqu'au début du XVII^e siècle au moins⁵. La nature parodique de ces compagnies est clairement attestée par l'emploi récurrent du terme générique « Abbaye de Malgouvert » dans le texte de la *Chevauchée* comme dans d'autres textes⁶. La particularité des compagnies joyeuses lyonnaises était leur double organisation en quartiers ou paroisses et en métiers, souvent juxtaposables. Ainsi, les tanneurs et

REÇUÉIL
FAICT PAR VARRAY,
DE LA CHEVAUCHÉE
DE L'ASNE, FAICTE EN LA
ville-de-Lyon: Encommencele
premier jour du mois de
Septembre, Mil cinq
cens soixan-
tefix:

Assez nous l'on dit
en icelle.

Mulleris bonz, beaux Yr



A L T O N,
Par Guillaume Testefort.
Aucc Priuilege.

5. À titre de comparaison, sur les compagnies joyeuses, voir Katell LAVÉANT, *Un théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011 ; sur les compagnies lyonnaises, Natalie Z. DAVIS, *Les Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, Paris, Aubier, 1979 [1965], p. 177-188.

6. Natalie Davis centre son chapitre « La règle à l'envers » autour de cette notion, qui mérite d'être reprise et explorée plus avant aujourd'hui, Natalie DAVIS, *op. cit.*, p. 159-209.

teinturiers étaient localisés dans le quartier du Bourg-Neuf, qui avait sa propre compagnie, tandis que les imprimeurs étaient surtout implantés dans la rue Mercière, auprès de l'église Saint-Jacques, ce qui expliquait la référence à la Coquille dans le nom de leur compagnie joyeuse⁷.

La plupart des imprimés répond au titre de *Plaisants Devis* et ne propose que le texte d'une sottie, mais certains (la *Chevauchée* de 1566, ainsi qu'une autre en 1578⁸) insèrent ce texte dans un récit de la parade qui devait accompagner la représentation, et qui permet, au moins pour ces années, de se faire une idée du festival organisé à cette occasion. Le texte de la *Chevauchée* décrit en effet le cortège des compagnies joyeuses lyonnaises qui s'appellent mutuellement à s'assembler. Le dispositif de 1566 a ceci de particulier que le recueil comporte non pas une mais quatre sotties ou *Dictions*, qui correspondent à quatre temps des festivités. Les trois premières sotties étaient en effet également nommées « cryees et proclamations », et visaient à faire le tour des différents quartiers de la ville trois dimanches d'affilée en septembre, pour y appeler les compagnies joyeuses à participer au défilé. La quatrième sottie, prévue le dernier dimanche de septembre mais finalement reportée au premier lundi de novembre pour coïncider avec l'entrée de la duchesse de Nemours dans la ville, constituait alors véritablement la pièce jouée en présence de toutes ces compagnies, de même que la parade qui les fit toutes participer dans ce que nous proposons d'analyser comme une version complexe et théâtrale du traditionnel charivari médiéval.

Présence féminine de la scène des sotties au cortège du charivari

La lecture des seules sotties ou *Dictions* semble surtout mettre en avant un discours condamnant les femmes en quête d'un pouvoir sur les hommes. Ainsi, la première crie commence par les plaintes de trois *supposts*, membres de la compagnie de l'Abbaye du Temple (c'est-à-dire de la rue du Temple, à côté de la rue Mercière) :

7. Voir l'« Introduction au corpus des sotties lyonnaises », Marie BOURNAÏK-GIRONÈS, Jelle KOOPMANS et Katell LAVÉANT, *op. cit.*, p. 371-380.

8. *Recueil de la chevauchée, faite en la ville de Lyon, le dixseptiesme de Novembre 1578. Avec tout l'Ordre tenu en icelle*, Lyon, Guillaume Testefort, Pierre Ferdatat et Claude Boulland, 1578 [USTC 11435]. Texte édité au XIX^e siècle par Marc-Antoine PÉRICAUD, *op. cit.*, et par Constant LEBER, *Collection des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France : composée, en grande partie, de pièces rares, ou qui n'ont jamais été publiées séparément, pour servir à compléter toutes les collections de mémoires sur cette matière*, t. 9, Paris, G.-A. Dentu, 1838, p. 147-168. Par souci de concision, nous nous concentrerons ici sur l'analyse de la *Chevauchée* de 1566, mais on retrouve un certain nombre d'éléments communs dans le texte de 1578.

LE TROISIÈME
Si la bride aux femmes on lasche,
Croyez que nous sommes perduz.

LE PREMIER
Pour estre soudain deffenduz
Fault appeller les gens notables.

LE SECOND
Assurez-vous que tous les diables
Ne firent jamais tant de maux
Comme feront ces animaux
De femmes, tant sont domageables.

LE TROISIÈME
Suppostz ! Soyons-nous securables,
Ou autrement tout est perdu.

LE PREMIER
Ne serons-nous pas entendu
Des abbez de ceste province⁹ ?

Ce discours misogynne est répété dans les deux criées suivantes, mais il faut nuancer le propos des *supposts*. En effet, la deuxième crie commence ainsi :

LE PREMIER
À l'ayde !

LE SECOND
À l'arme !

LE TROISIÈME
Au secours !

LE PREMIER
Je croy que tout va à rebours
De ainsi veoir femmes en armes.

LE SECOND
Vous diriez que ce sont gendarmes [...]»¹⁰

9. Marie BOURNAÏK-GIRONÈS, Jelle KOOPMANS et Katell LAVÉANT, *op. cit.*, p. 386-387, v. 11-22. Les *supposts* en appellent donc aux membres des compagnies joyeuses ainsi qu'à leurs chefs, soit les abbayes de Maugouvert mentionnées plus haut, pour se prémunir des femmes en quête de pouvoir.

Or les femmes menaçantes ici décrites sont en fait « plus de cent moynes desdictes abbayes [du Temple et de Saint-Michel], la plus part d'iceux habillez en femmes, de diverses et estranges façons, portans en main quenouilles à filler, et autres bastons fantasmiques, et force tabourins et fifres, marchans tous en bon ordre¹¹ ». L'armée de femmes dont seffaient les suppôts est donc en fait composée d'hommes doublement travestis, ce qui souligne la fantaisie de ce travestissement féminin (comme l'indiquent également les termes tels que « diverses et estranges » et « fantasmiques » qui décrivent leur habillement). Il nous semble que le jeu avec le public d'inités auquel s'adressent ici les acteurs minimise quelque peu la portée vindicative du discours porté sur les femmes, au moins à cet endroit du texte, puisqu'il s'agit non pas tant de viser des femmes qui seraient présentées de manière réaliste que de renvoyer malicieusement aux hommes travestis qui assistaient à la représentation¹². Pour autant, il est évident que la parole féminine n'a pas sa place sur scène, d'après ces sorties. Non désirable, empêchée, peut-être est-elle d'ailleurs considérée comme incapable de livrer un discours raisonnable, puisque la gent féminine est associée aussi bien aux diables qu'aux animaux (par le terme « animaux » mais aussi la locution « lâcher la bride à ») dans la première criée.

Pourtant, une image différente des femmes se développe dans le paratexte. Les différentes compagnies joyeuses, enfin réunies, y sont décrites défilant de nouveau pour la parade finale du premier lundi de novembre. En tout, dix-sept compagnies sont mentionnées, dont huit défilent avec un chariot sur lequel est représentée une scène de ménage dans laquelle une femme bat son mari. L'abbé du Temple et ses moines, par exemple, marchent en entourant « un chariot où il y avoit une femme qui battoit son mary, luy baillant grandz coupz de piedz aux genitoires, et après grandz coupz de pierres, representant celui qui avoit esté battu ainsi de sa femme audict quartier du Temple¹³ ». La parole féminine empêchée ressurgit alors dans la gestuelle, qui montre la violence dénoncée de manière théâtralisée. Car c'est bien là le thème de ce charivari : montrer du doigt les cas de querelles domestiques où c'est spécifiquement l'homme qui a été battu par sa femme, et non l'inverse, en renvoyant dans chaque cas précisément à un individu par quartier. L'imprimé signale d'ailleurs qu'il s'agit là d'une pratique qui restait apparemment courante dans le milieu urbain lyonnais du

XVI^e siècle, puisque le charivari fut repoussé d'un jour, « pour la difficulté qui fut lors, pour obvier à ce que les pauvres Martyrs, ayant esté en telle sorte batutz et muttiliez par leurs femmes, ne fussent nommez par noms et surnoms, comme de costume est de faire ausdictes chevauchees¹⁴ ». Après requête des maris battus ou « Martyrs » auprès du gouverneur du roi à Lyon et du Consulat, la chevauchée fut autorisée à condition que leurs noms soient passés sous silence.

Outre les chariots présentant ces scènes, le cortège comporte également un groupe qui semble nécessiter une explication de sa symbolique, puisqu'une fois le récit factuel du charivari achevé, l'auteur du texte ajoute une « exposition » qui livre les clés de lecture pour le groupe suivant :

Au devant du seigneur de la Coquille chef des supposts de ladicté Imprimerie, marchoit une femme à cheval, richement en ordre, estant masquée, portant en main une haute quenouille bien accoustrée, garnye de fleurs. Au devant d'icelle un lacquais en bon ordre, portant une boitte peincte de couleur verte. Au dedans y avoit des petitz papiers en rouleau, que ladicté femme donnoit de par la ville et estoit escrit en iceux : *Fleur de quenouille pour chastier les hommes*. Et suivoient apres quatre Drolles magnifiques et hautes [sic] comme Geans, habillez desdictes couleurs, jaune, rouge et verd, sans aucune apparoissance de bras, chose fort monstrueuse [...]¹⁵.

L'explication donnée sur le sens symbolique de ces « Drolles » est la suivante :

Elles representoyent les hommes qui contre l'ordonnance de Dieu et devoir de Nature se laissent ainsi battre, mutiler et subjuguer à leurs femmes. Car il n'est chose plus monstrueuse ny de plus grande drollerie que de voir l'homme ainsi abaissé et estre soubz la main et obeissance de la femme¹⁶.

14. *Ibid.*, p. 18, Clv. La difficulté à organiser le charivari tenait à ce que les « martyrs » ou maris battus, ayant été bien malmenés par leurs femmes, ne voulaient pas en sus être nommés et identifiés dans le défilé, comme il était pourtant coutume de le faire, selon l'auteur du récit.

15. *Ibid.*, p. 33, El. Devant le Seigneur de la Coquille avance une femme masquée à cheval qui tient une quenouille, précédée d'un lacquais qui distribue des petits papiers portant la devise : *fleur de quenouille pour chastier les hommes*, et suivie de quatre hommes de grande taille, habillés de jaune, rouge et vert (la couleur de la folie et des fous), qui portent un costume les privant de bras. Sur la figure de Dame Imprimerie et ses avatars, cf. Katell LAVÉANT, « From the Parade to the Stage : Evolution and Significance of Personifications in Lyon's *Sotties* (1566-1610) », in Bart RAMAKERS et Walter MEIJON (dir.), *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, Leiden, Brill, Intersections, 2016, p. 211-233.

11. *Recueil au vray de la chevauchée de l'anne*, op. cit., p. 8, A4v.

12. On est plus proche de la « bande des femmes » (bien composée d'hommes) qui marche pendant la parade de la Basoche à Paris; Marie BOURNAÏK-GIRONÈS, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 106-107.

13. *Ibid.*, p. 23, C4.

Enfin, il faut noter un élément crucial de la parade, qui n'apparaît pas non plus à la simple lecture des sottises¹⁷. La parade du dernier jour qui constitue véritablement le charivari inclut également des femmes, qui accompagnent plusieurs compagnies joyeuses. Outre la femme à cheval précédant le Seigneur de la Coquille, ainsi qu'une autre femme à cheval qui clôt le cortège de ce groupe, que l'on pourrait à la rigueur considérer comme des figures allégoriques d'avantage que comme des femmes à part entière, plusieurs compagnies marchent accompagnées de femmes : celles du Comte de la Fontaine, de la Princesse de la Lanterne (qui, malgré son nom, est bien une compagnie d'hommes) et du Capitaine des Teinturiers. Pour le Comte de la Fontaine et le Capitaine des Teinturiers, il est mentionné qu'une douzaine de femmes accompagne chaque groupe, pour des compagnies comprenant de cinquante à soixante hommes, soit une proportion assez considérable de l'élément féminin dans ces parties du cortège¹⁸. Cette participation ne semble pas exceptionnelle, puisque le lendemain du charivari a lieu une dernière fête : à l'occasion du baptême du fils du Chevalier de Saint-Romain (chef d'une compagnie nommée d'après une rue et une église lyonnaises aujourd'hui disparues), un nouveau cortège de compagnies joyeuses marche dans les rues. Parmi elles, on note de nouveau la présence de la Princesse de la Lanterne, « et partie de ses gentilzhommes et damoiselles », ce qui tendrait à indiquer que les femmes faisaient partie intégrante de cette compagnie. Ce fait est surprenant, puisqu'à notre connaissance on n'a pas retrouvé de traces similaires de la participation de femmes aux activités performatives de compagnies joyeuses du même type dans d'autres contextes régionaux. D'ailleurs, il faut noter que la *Chevauchée* de 1578, si elle propose des descriptions similaires des compagnies participant à la parade, ne mentionne pas la participation de femmes autrement que comme personnages à caractère allégorique et portant des attributs symboliques, du type de celles qui défilent avec la compagnie de la Coquille en 1566. Faut-il envisager qu'il s'agit là d'une participation exceptionnelle et limitée à cet événement ? Ou peut-on envisager qu'il s'agisse d'épouses de certaines catégories d'artisans et d'ouvriers associées à leurs activités professionnelles et donc également à leur compagnie joyeuse ? En l'absence actuelle de documentation plus avancée, on ne peut se prononcer définitivement, mais nous proposons pour l'instant l'hypothèse que ces femmes étaient admises, au moins en certaines occasions non nécessairement habituelles, à se joindre aux activités publiques de telles compagnies, sans pour autant participer à tous les aspects de leur vie festive. Pour autant, cette restriction ne nous

semble pas oblitérer l'analyse que nous voulons proposer concernant la nature et la dénonciation de l'obscénité mise en scène lors de cette *Chevauchée* de 1566 (ni d'ailleurs de celle de 1578, fût-ce sans la participation directe de femmes).

Le cœur de l'obscène : ce qui fait scandale

Comment comprendre une telle mise en scène du charivari ? Ici, il faut d'abord revenir sur la définition même de cet événement. En effet, un certain nombre d'études traditionnelles préférèrent voir dans cette manifestation essentiellement une attaque contre les mariages, qui tendaient à appauvrir le vivier des partenaires disponibles pour les jeunes gens, et plus généralement une critique de la différence d'âge entre deux époux. En revanche, d'autres analyses proposent de prendre en compte un spectre plus large du rituel, qui inclut également la vie commune qui suivait la cérémonie du mariage, et notamment les cas de violences conjugales¹⁹. Or, il nous semble que c'est bien cette deuxième définition plus large que l'on peut adopter pour décrire le rituel lyonnais mis en place par les *Chevauchées* de 1566 et 1578. Nous pensons que c'est d'ailleurs en référence directe à la pratique des charivaris traditionnels que furent organisées ces chevauchées, certes plus institutionnalisées. En 1566 et en 1577-1578 furent publiés des statuts synodaux de Lyon, qui interdisaient les charivaris ayant pour but d'organiser une manifestation condamnant un nouveau mariage vu comme « anormal²⁰ ». Il nous semble que l'organisation des chevauchées de manière concomitante à la publication de ces ordonnances visait à mettre en avant une justification de la part des compagnies joyeuses de la nécessité de perpétuer le charivari sous d'autres formes que le traditionnel vacarme nocturne. Ces chevauchées peuvent en effet être considérées comme une formalisation du charivari dans un cadre contrôlé, l'événement étant soumis à l'autorisation des autorités pour son déroulement dans l'espace public. Cette formalisation va de pair avec une théâtralisation plus poussée : du charivari traditionnel dont le caractère spectaculaire est possible, mais

19. Voir l'analyse proposée par Claude KARNOUCHE, « Le charivari ou l'hypothèse de la monogamie », ainsi que le rapport introductif d'Isaac CHIVA et Françoise ZONABEND, « Le rituel : macro-analyse », dans Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMIDT (dir.), *Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25-27 avril 1977) par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et le Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales/Mouton, 1981, p. 33-43 et p. 365-368. Si des études ponctuelles sur diverses formes de charivari dans les pratiques culturelles et la littérature ont continué à paraître depuis, ce volume reste l'ouvrage de référence sur la question.

20. *Ecclesia Catholica* – Lyon, *Statuta synodalia ecclesiae metropolitanae et primatialis Lugdunensis*, Lyon, apud Ambrosio du Rosne apud Michel Jove, 1566 [USTC 158992] et Lyon, *Statuts et ordonnances synodales de l'Église métropolitaine de Lyon*, Lyon, Jean

17. Pour des raisons éditoriales, le texte de la *Chevauchée* ne pouvait être intégré à l'édition des sorties dans le *Recueil des sotties françaises*, op. cit.

18. *Recueil au vray de la chevauchée de lasne*, ob. cit., p. 20 CV et p. 23-25 CA-DI

non toujours présent ou accompli dans l'événement, on passe à un charivari codifié sur le plan du spectaculaire et de la mise en scène, avec acteurs, costumes et dispositifs scéniques. Dans ce contexte, ce qui est dénoncé est mis en scène dans les tableaux vivants des chariots, ainsi que dans les paroles des sorties, deux dispositifs dramatiques bien circonscrits à l'espace des tréteaux (matériellement présents ou symboliques) ainsi qu'à celui du cortège, dont le déroulement obéit non plus aux règles implicites du rituel mais à celles, explicites, du spectacle public.

C'est dans ce cadre théâtralisé qu'il faut saisir la nature de l'obscénité qui est montrée et qui fait scandale²¹. Nous distinguons ici deux aspects de l'obscène non sexuel : l'un concerne ce qui est montré, et l'autre ce qui est dénoncé²². Il faut en effet comprendre ici l'obscène dans un premier temps comme ce qui n'est normalement pas montrable, soit l'intimité entre époux réels, et surtout ce en quoi cette dernière dévie de la norme attendue. En effet, là où la scène de théâtre médiéval montre bien des personnages de maris et de femmes surpris dans leur quotidien, voire en venant aux mains l'un avec l'autre (comme c'est le cas dans la *Farce du Cuvier*, pour ne reprendre qu'un exemple déjà cité), le charivari lyonnais met en scène non pas des personnages de théâtre, mais des personnages représentant des individus réels et désignés comme tels. On ne montre pas seulement des maris battus par leurs femmes, mais Untel (non nommé mais reconnu par tous ceux qui le côtoient), du quartier du Temple. En ce sens, ce qui ne devrait pas être montrable le devient temporairement parce que l'ordre établi a été perverti et que pour le rétablir il faut – presque paradoxalement – mettre au jour le scandale, le hors-norme. Cette exposition trouve dans le tableau vivant des chariots un mode d'expression idéal, pourrait-on dire. On peut en effet montrer ce qui pose problème, tout en jouant sur la réminiscence farcesque de la femme qui bat son mari avec divers bâtons et ustensiles de cuisine, ou lui jette un plat de tripes à la figure²³. Mais la scène montrée reste muette. Nous avons souligné plus haut la volonté de tenir les femmes à l'écart de la parole théâtrale en ne leur donnant pas accès à la scène des sorties. Le choix de mettre en images la violence conjugale sur la scène mouvante et muette des chariots du charivari, plutôt que sur celle du théâtre parlé des sorties, nous semble également participer d'une stratégie visant à limiter quelque peu l'impact causé par le dévoilement de cette violence obscène

en ne l'associant pas à des mots. Les gestes violents des femmes, s'ils ne sont pas accompagnés de revendications qui pourraient les justifier, ne restent alors que gestuelle caricaturale dont on peut à la fois se scandaliser et ne pas la prendre complètement au sérieux, parce qu'elle renvoie aussi au comique de l'inversion joyeuse.

En tout état de cause, il faut ensuite, et surtout, saisir l'obscénité dans l'objet de la dénonciation et comprendre que ce qui est obscène, ce n'est pas tant la violence conjugale exercée par les femmes que l'incapacité de leurs époux à s'y soustraire et à rétablir leur autorité. Certes, il y a scandale dans cette supériorité physique de la femme sur l'homme, qui est sans doute aussi une allusion à l'inversion de la domination sexuelle attendue (ce qui nous rapproche ici davantage du versant sexuel de l'obscénité auquel on pense de prime abord quand on utilise ce terme). Mais ce qui pose surtout problème est le pervertissement des normes sociales et religieuses ayant trait à l'équilibre des rôles et des forces dans le mariage. D'où le choix du nom de la parade, *Chevauchée de l'âne*, qui rappelle la tradition des défilés de dénonciation à l'occasion desquels on juchait les époux répréhensibles sur un âne pour les promener dans les rues, alors que cet animal n'est ici présent que comme monture accessoire, au même titre que les chevaux (les couples fautifs étant présentés sur des chariots)²⁴. D'où aussi le choix de faire figurer des femmes dans ce défilé. Par sa présence et sa participation, la communauté féminine approuve de fait la nécessité du charivari et la sanction imposée aux maris défaillants. En reprenant à leur compte le discours normatif du charivari masculin, les femmes montrent elles aussi du doigt ces époux fautifs et soulignent l'importance de rétablir l'ordre. Le charivari dans lequel s'unissent hommes et femmes, tout en dévoilant l'obscène, le circonscrit aussitôt par cette dénonciation : sitôt qu'il est mis au jour, le hors-norme est renvoyé à son statut exceptionnel, l'anormal est à la fois conspué, minimisé et étouffé. Ainsi, le charivari replace les bornes un temps dépassées de la normalité conjugale dans le même temps qu'il expose les dangers qui guettent cette dernière.

Quelle est alors la tonalité d'un tel événement ? Entre silence imposé et violence mimée mais sans doute aussi exagérée, sur-jouée dans les tableaux vivants, entre quolibets de condamnation et appels à aller s'arroser la gargatte²⁵ avec du vin à la fin des sorties, elle varie constamment. C'est là encore une des caractéristiques de l'obscénité que d'osciller entre outrage et amusement, comme le souligne l'analyse

21. Sur la difficulté même de cerner l'obscène, voir Nelly Lavère, « Anatomie de l'enfer », dans Nelly Lavère (dir.), *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 11-39.

22. Nous rejoignons donc ici, via un corpus supplémentaire, la réflexion sur la problématique autour du dévoilement et de la dissimulation de l'obscénité, ainsi que de sa valeur moralisante telle qu'elle est proposée par Estelle Douder et Jelle Koopmans, « L'obscénité dans les arts dramatiques d'expression française (1450-1550) », dans Nelly Lavère (dir.), *op. cit.*, p. 215-266.

23. *Recueil au vray de la chevauchée de l'âne*, *op. cit.*, p. 19-23 C7-C4.

24. La promenade de la personne conspuée, homme ou femme, sur un âne, est décrite dans plusieurs contributions au volume de Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (dir.), *op. cit.*

25. *Chevauchée de l'âne*, 1566, première criée, v. 112, Marie Bouhalyk-Gironès, *l'alle Krochwants et Karall Lavants. op. cit.*, p. 393.



Le charivari du roman de Fauvel (le personnage aux fesses dénudées et au masque animal). BnF, département des Manuscrits, Français 146, fol. 34.

des Drôles sans bras qui symbolisent les maris impuissants dans le défilé, puisqu'il n'y a « chose plus monstrueuse ny de plus grande drollerie que de voir l'homme ainsi abbaissé ». La « drollerie » renvoie ici, à notre avis, non pas tant à un rire franc qu'à un amusement teinté d'incrédulité face à une situation invraisemblable²⁶. En cela, ce spectacle reflète parfaitement le mécanisme de l'inversion temporaire qui est au cœur de la culture joyeuse : on renverse les rôles, on s'en étonne et on s'en amuse, voire on en jouit, mais en restant constamment conscient que l'inversion est au mieux utopique, au pire intenable. Ce que nous révèle l'obscénité que la chevauchée nous donne à voir et à penser, c'est en fin de compte une tension inhérente à la culture joyeuse de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, entre rire libérateur et discours normatif, entre discours libérateur et rire normatif.

Katell LAVÉANT

Utrecht University

Netherlands Organisation for Scientific Research (NWO)

26. Cette oscillation constante entre outrage et comique est particulièrement bien soulignée par les différentes contributions, et notamment la section « L'obscène comique », de l'ouvrage collectif de Hugh ROBERTS, Guillaume PEUREUX et Lise WAJEMAN, *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011, notamment p. 209-273.