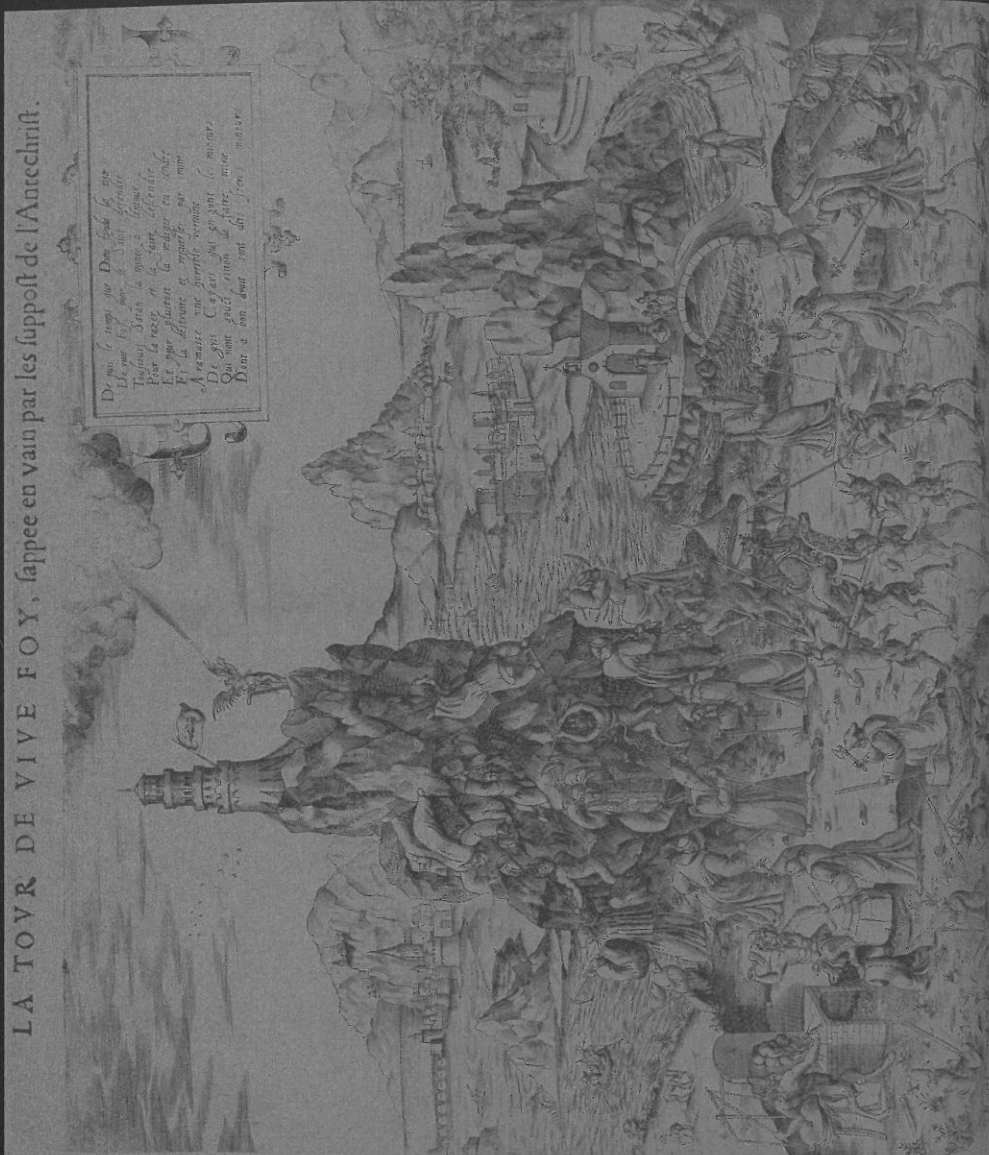


LA TOUR DE VIVE FOY, sappée en vain par les suppost de l'Antechrist.

De puis le temps que Dieu a fait le ciel
De puis le temps que Dieu a fait la terre
De puis le temps que Dieu a fait l'homme
Pour la resplendeur de son royaume
Et pour l'honneur de son saint nom
Avec une sainte et pureté
De son saint Esprit qui est le miracle
Qui nous doit servir de guide
Donc à son droit ont été les miracles



Théâtre, guerres
et religion (Europe,
xvi^e siècle)

Coordonné
par Charlotte Bouteille-
Meister, Fabien Cavallé
et Estelle Doudet

5 Charlotte
Bouteille-Meister
et Estelle Doudet

Introduction
Faire théâtre
de la guerre

PARTIE A
Théâtre et guerres
de religion, enjeux
et limites d'une
rencontre

17 Jelle Koopmans
Acteurs protestants
- auteurs protestants -
représentations
protestantes?

27 Marie-Madeleine
Fragonard
Réforme, théâtre
et dialogues scolaires

PARTIE B
Territoires
et circulations

45 Estelle Doudet
Le recueil de Rouen,
scènes d'une ville
au seuil des guerres
de religion

57 Richard Hillman
La Conscience dans
le théâtre réformé.
Circulation d'une
représentation
de l'homme pécheur
entre le continent
et l'Angleterre

69 Carlotta Posth
L'apologie de la vraie foi
dans le théâtre
catholique. L'Antéchrist
de Lucerne (1549)

81 Eric Syssau
Les protestants
sur la scène du collège
de Navarre,
(Paris, 1533-1572)

PARTIE C

Le théâtre, lieu de réflexion, acte militant

95 Klaus Ridder
La persécution comme menace dans le théâtre de la Réforme (1525-1538)

107 Denis Hüe
Le théâtre de Rouen et la Réforme
Théologie et dramaturgie dans le Moral à cinq personnages de Pierre Du Val

121 Ruth Stawarz-Luginbühl
Apprendre à appeler le roi « meschant ». Des pamphlets huguenots à La Famine de Jean de La Taille

PARTIE D

Théâtres de crise : actualités d'une histoire longue

135 Fabien Cavaillé et Tiphaine Karsenti

Peut-on rejouer le théâtre des Guerres de religion ?

Retour sur une expérience de recherche par la pratique théâtrale

147 Entretien avec Mario Longtin, mené par Marie Bouhaïk-Gironès
Un nécessaire espace de liberté

VARIA

161 Guillaume Cot
Conflits et évitements dans les théâtres sous la Révolution (1790-1794)

175 RECENSIONS

187 ACTUALITÉS

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

Ce numéro est dédié à la mémoire de Christian Biet, éclairateur de ces théâtres de l'action.

Introduction

Faire théâtre de la guerre

Charlotte Bouteille-Meister
Estelle Doudet

**LE THÉÂTRE, LIEU DE
REFLEXION, ACTE MILITANT**

La persécution comme menace dans le théâtre de la Réforme (1525–1538)

La présente contribution se penche sur les scénarios de persécution religieuse et politique dans des pièces de théâtre en langues allemande, latine et française écrites durant la première phase de la Réforme. Nous examinerons leur contexte historique et les stratégies théâtrales élaborées en vue de leur mise en scène, ce qui permettra d'appréhender ces pièces comme les témoins d'un mode de communication reposant sur la menace¹.

Un ordre peut être perçu comme menacé² lorsqu'un nombre important d'acteurs sociaux, pendant un temps limité, s'interroge sur l'état de cet ordre, dénonce les dysfonctionnements qui y règnent et réfléchit à des possibilités de mutation. Ces acteurs s'interrogent, en parallèle, sur les possibles conséquences qu'aurait une remise en cause de l'ordre, qu'il soit déclaré caduc ou remplacé par un autre, considéré jusqu'alors comme déviant. Ce sont ces descriptions hypothétiques que nous appellerons ici *scénarios*.

La Réforme va de pair avec l'un des scénarios de menace les plus existentiels qui soient, à savoir les persécutions pour motifs religieux et/ou politiques, qui affectent à la fois la survie et le salut de l'âme. Cette menace se fait jour dans une communication, qui, au temps de la Réforme, est marquée par deux formes principales d'argumentation : d'un côté, les catholiques cherchent à structurer l'ordre par un postulat de continuité et de légitimité, ce qui produit, sur le plan confessionnel, une rhétorique de l'exclusion. Les protestants, d'un autre côté, remettent partiellement en question l'ancien ordre socio-religieux, le rendant ainsi instable. Pour autant, les partisans de la Réforme ne visent pas la suppression absolue de l'ordre établi, puisqu'ils recourent à une rhétorique de la restitution, laquelle repose sur l'idée qu'il convient de corriger les évolutions négatives de l'Église. La communication des acteurs sociaux de la Réforme se réfère à des ordres confessionnels concurrents, mais, dans le même temps, à un ordre chrétien commun.

Le théâtre protestant présente aussi bien la perspective des persécuteurs que celle des victimes pour interpréter la situation contemporaine et envisager diverses actions pour éviter la persécution. Nous examinerons ici des pièces protestantes conçues dans un cadre spatio-temporel relativement étroit, à savoir la période 1525-1538 : ces pièces ont été écrites ou représentées à Berne ou à Wittenberg, villes de forte activité théâtrale où la Réforme s'est développée de manière précoce. Nous mettrons en regard de ce corpus germanophone *L'Inquisiteur* de Marguerite de Navarre, qui propose une issue différente à la persécution. Française, suisses ou allemandes, toutes ces pièces peuvent être décrites comme une forme de « théâtre de menace³ » : que de tels scénarios aient en partie été représentés laisse supposer que l'on croyait cette forme de communication théâtrale capable de contribuer à l'instauration d'un nouvel ordre chrétien.

Scénarios de persécution dans les drames protestants

En 1525, Niklaus Manuel écrit à Berne *Le Marchand d'indulgences* [Fig. 19], un jeu de carnaval protestant. Cette pièce n'a pas été imprimée et nous ne savons pas à ce jour si elle a été jouée⁴. Des paysans reconnaissent en Rychardus Hinderlist le prédicateur qui leur a vendu des lettres d'indulgence. [Fig. 20] Ils le menacent et exigent qu'il avoue ses délits et leur rembourse l'argent versé. Après avoir subi deux fois la torture de l'écartèlement, le moine avoue ses fautes : non seulement

il a réalisé d'importants gains grâce à des sermons retors, mais il a aussi distribué des lettres d'indulgence en échange d'actes sexuels et vendu des ossements de personnes exécutées comme reliques (v. 412-416). Dans la dernière partie de la pièce, Hinderlist s'engage à renoncer à la vente d'indulgences (v. 539). Converti, il prêche les idées protestantes, assurant que la grâce de Dieu n'est pas à vendre, qu'on ne l'obtient que par le repentir et la pitié, et que la rémission des péchés ne provient que de la grâce (v. 490-497). Niklaus Manuel propose un scénario qui suggère que le pape et le clergé, par la commercialisation des moyens de salut (l'indulgence, l'office des morts, etc.), ne recherchent qu'un profit financier.

Ce propos résonne avec la situation qui règne à Berne entre 1518 et 1528 : on craint alors que l'ordre religieux et social ne se trouve menacé par la coexistence du catholicisme et de la Réforme. Les autorités politiques ne parviennent pas à se mettre d'accord sur l'attitude à adopter. Dans ce contexte, la mise en scène violente de la conversion d'un clerc par la persécution et la torture pouvait nuire à la cause de la Réforme. Ceci explique peut-être pourquoi la pièce n'a pas été imprimée et pourquoi aucun document n'atteste de sa représentation.

Le 7 février 1528, le Conseil de Berne, après une dispute publique, adopte un édit qui introduit officiellement les doctrines réformées. L'établissement de la nouvelle foi a des conséquences sur la vie théâtrale bernoise puisque les jeux de carnaval sont remplacés par des drames bibliques : Hans von Rüte écrit et fait représenter un *Gédéon* le 7 mars 1540⁵. Rüte, comme autrefois Manuel, défend la politique du conseil municipal. Du 11 au 17 mars 1538, un débat religieux oppose prédicateurs protestants et anabaptistes. L'auteur y assiste en tant que greffier et en rédige le procès-verbal. Dans les années qui suivent ce débat, et ce jusqu'en 1541, la ville connaît la pire persécution des anabaptistes de son histoire. Comme il le suggère dans son avant-propos, Rüte n'a pas souhaité que *Gédéon* soit reçu comme un drame de persécution ; pourtant, la pièce a recours à des stéréotypes menaçants ayant alors cours contre les anabaptistes.

Alors que le peuple d'Israël s'est tourné vers le faux dieu Baal et a suscité la colère de Dieu (v. 434-486), Gédéon, fils du prince Joas, est chargé par Dieu d'éradiquer l'idolâtrie (v. 666-686). Afin de ne pas provoquer d'émeute, il détruit l'idole et le bosquet sacré de Baal à l'aide d'un petit nombre de valets durant la nuit. Mais cette destruction s'accompagne de propos iconoclastes et anticléricaux (v. 927-1048). Les prêtres de Baal soupçonnent Gédéon d'hérésie et de vouloir renverser l'ordre établi afin de prendre le pouvoir et d'imposer une nouvelle foi au peuple. Lors d'une émeute armée devant la maison du prince Joas, les partisans de l'ordre de Baal exigent que le prince leur livre son fils (v. 1434-1450). Joas réussit à les dissuader de persécuter Gédéon en proposant de laisser à Baal le soin de se venger.

Au terme du premier jour de représentation, le héraut souligne que le peuple se laisse inciter à l'émeute lorsqu'on lui interdit les « choses fausses » ; qu'une autorité légitime y oppose des paroles convaincantes, et la colère populaire s'apaise. Un second héraut exhorte alors à respecter les interdits de Dieu, pour ne pas encourir le châtement divin et bénéficier de la sécurité assurée par les autorités de la ville, une protection considérée comme éternelle (v. 1769-1790).

Le contexte politique et religieux de la représentation invite à relier ces paroles avec les tensions récurrentes entre les autorités de Berne et les anabaptistes. Les convictions religieuses de ces derniers ne jouent pas un rôle décisif dans ce conflit et ne sont pas déclinées dans la pièce. À Berne comme ailleurs, ce sont

19 Niklaus Manuel,
Der Ablasskrämer
[Le Marchand d'indulgences]
(1525). © Bibliothèque
de la Bourgeoisie de Bern,
Mss.h.hxvi.159 (1), fol. 17 r.

Le Marchand d'indulgences
de Niklaus Manuel
n'a jamais été imprimé.
Nous reproduisons
ici la dernière page
du manuscrit autographe
de la pièce, sur laquelle
figure la marque de
l'auteur: une épée dite
«suisse», dont la poignée
est en forme de croissant
au niveau du pommeau
et de la garde, et la lame
à double tranchant.

20 Niklaus Manuel,
Der Ablasskrämer
[Le Marchand d'indulgences]
(1525), © Bibliothèque
de la Bourgeoisie de Bern,
Mss.h.hxvi.159 (1), fol. 2.

Ce dessin à la plume,
de la main de l'auteur
de la pièce Niklaus Manuel,
représente le personnage
du prédicateur Rychardus
Hinderlist (dont le nom
figure sur le dessin),
soumis par des paysans
à la torture de l'écartèle-
ment et avouant avoir
profité frauduleusement
de la vente de lettres
d'indulgence.

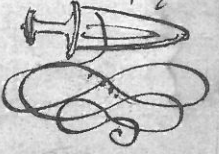
Nim loßend Es freind dir eben sein
wier denn nimm für man grad was dir
Do ist der apfel der freind verteid
Und ist noch ein gellt die über bliden
Es rat das man verzet dem petler grad
Das er dir mit beklere und wot leb

Bettler freind den brünnen

Belli's wem der man dir freind gen
Es freind nimm er werdt mit nimm

Bettler

Es mind du wie der belli die knerzt
Der gott die gelopt das kimm mit verzet
Dare je ein man vffere der glich
Es ist was der arm der bin ins rind
Wie wunder darlich ist gar der esser
Dem gott ewig groß lob und et
Wie dar er mit an minem freind geortzen
Vil trüßend mal das den esser ins in er forzen
Das er for mit wete gelegen
mit einem zweiten freind der gegen



1525



Tragedia J
hannis Huss / welche
auff dem Vnchristlichen Concilio
zu Costnitz gehalten / allen Chris-
ten nützlich vnd tröstlich zu
lesen.



Witemberg. M. D. xxxvij

21 Johann Agricola,
Tragedia Johannis Huss,
Wittenberg, Georg Rhau,
1537. © Universitäts- und
Landesbibliothek Sachsen
Anhalt (ULB), Halle.

Page de titre de l'édition
originale de la *Tragedia
Johannis Huss / welche auff
dem Vnchristlichen Concilio
zu Costnitz gehalten /
allen Christen nützlich vnd
tröstlich zu lesen*, que
l'on peut traduire ainsi:
*Tragédie de Jan Huss,
laquelle s'est déroulée lors
du Concile non-chrétien
de Constance, tragédie dont
la lecture est utile et récon-
fortante pour les Chrétiens.*
La gravure représente
le visage de Jan Huss,
théologien tchèque
condamné à mort pour
hérésie par le Concile
de Constance en 1415,
et dont l'exemple est
souvent convoqué dans
les cercles proches
de la Réforme durant tout
le XVI^e siècle.

leur présence et leurs pratiques que l'on considère à la fois comme une remise en question de l'autorité des dirigeants politiques et comme un risque d'agitation, une menace pour l'ordre social. Dans *Gédéon*, Rüte souligne les conséquences néfastes d'une action insurrectionnelle et d'une usurpation de l'autorité religieuse. L'auteur y défend *a contrario* l'action non-violente et la confiance dans la parole des représentants de l'autorité politique (Joas) face aux « hérétiques ». Conçue au cours d'une phase de persécution radicale à Berne, la pièce plaide de toute évidence pour une attitude modérée à l'égard des anabaptistes.

La *Tragedia Johannis Hus* de Johan Agricola paraît à Wittenberg en 1537, dans un contexte menaçant pour les protestants⁶ [Fig. 21]. L'année précédente, le pape Paul III a convoqué un concile général à Mantoue. Cette annonce a provoqué de violentes polémiques anti-papales, nées en partie de la crainte de persécutions. Afin de dissuader les protestants de participer au concile, de nombreux textes portant sur Jan Hus sont rédigés, dont cette tragédie de Johan Agricola.

Rapprochant par analogie le concile de Constance (1414–1418) et le concile de Mantoue, Agricola évoque la menace que représenterait une participation à un tel concile. Il laisse entendre que les pratiques douteuses de Constance pourraient de nouveau être appliquées et que Martin Luther, tel un nouveau Jan Hus, risque le bûcher, les troubles et guerres hussites d'après 1415 offrant une idée de ce qui attend l'Europe en 1537. En définitive, Agricola rapproche les pratiques du concile de Constance et les pratiques en cours chez les « papistes ». Le concile convoqué à Mantoue – s'il n'avait, finalement, été annulé – n'aurait apporté que mort et souffrance (A6v). Que les autorités laïques mettent leur puissance au service d'une « bête apocalyptique » pour brûler, étrangler et tuer les chrétiens demeure incompréhensible. Que faire dans ce contexte ? Le Christ saura, un jour, triompher des forces de l'Antéchrist... D'ici là, il faut, sur le modèle de Jan Hus, risquer son corps et sa vie (« vnser leib vnd leben wagen », A8r). L'épilogue met l'accent sur la conviction que Dieu défendra passionnément sa Parole ainsi que sa proclamation par les prédicateurs : plus la parole de Dieu (révélée) est claire et puissante dans la bouche d'un prédicateur, plus la punition divine sera sévère dans le cas où le prédicateur est victime de persécutions : « Das wort ist hie im deutschen Land/Was folgen wird ist Gott bekannt. »⁷

C'est aussi la convocation du concile de Mantoue qui a présidé à l'écriture de la *Tragoedia nova sive Pammachius* de Thomas Naogeorg⁸. Cette pièce, imprimée en 1538 à Wittenberg, ne saurait en effet être comprise sans la référence à la menace ressentie par les protestants – la persécution de croyants ayant des convictions religieuses et politiques dissidentes étant le thème central de la pièce qui expose différentes périodes de persécution. Le premier acte nous plonge dans la période qui suit les dernières persécutions de chrétiens dans l'Empire romain. La phase de déclin qui s'ensuit – déclin, qui, selon Naogeorg, perdure jusqu'à la Réforme – est mise à profit par le Pape, qui, aidé par le diable, s'accapare le pouvoir séculier et étend sa domination sur le monde. Dans ce désordre politique où règne la corruption, toute forme de déviance religieuse est réprimée et éradiquée. Mais ce déclin s'achève avec l'apparition de la Réforme à Wittenberg, conçue comme la dernière phase du salut.

Le Pape, Satan et leurs valets se trouvent au sommet de leur puissance quand leur parvient la nouvelle qu'est apparu en Saxe un nouveau prédicateur, Theophilus (l'ami de Dieu, c'est-à-dire Luther). Ils examinent la menace que représentent ces doctrines évangéliques (v. 3220–3248). Satan convoque un conseil au cours duquel

22 Marguerite de Navarre, *Recueil de poésies de la reine Marguerite de Navarre*. © Manuscrit Français 12485, Gallica / BnF

Le manuscrit intitulé *Recueil de poésies de la reine Marguerite de Navarre* regroupe des pièces rimées de différents genres (épîtres, rondeaux, etc.), parmi lesquelles des pièces de théâtre, sans titre, et désignées comme des « farces ». Sur cette page du manuscrit, on peut ainsi voir, à la suite de la « Fin » de la farce dite *Les Deux filles* ou *La Vieille*, le début d'une « Autre farce », que la tradition critique a baptisée *L'Inquisiteur*, ainsi que la didascalie « L'Inquisiteur commence », qui précède la première réplique de ce personnage : « Le temps s'en va toujours en empirant... ».

les diables et les représentants de la Curie établissent un programme de persécutions (v. 3294–3371) : envoyer, par tous les moyens, les hérétiques au bûcher ; recourir à la violence ou corrompre les théologiens afin qu'ils condamnent les nouvelles doctrines ; semer la discorde parmi les nouveaux prédicateurs ; faire venir les Turcs en Allemagne et inciter les paysans à l'insurrection.

Le cinquième et dernier acte se résume à quelques lignes, dans lesquelles Naogeorg indique que le Christ mettra, en temps venu, un terme à ce jeu terrestre. D'ici là, les persécutions se poursuivront. Le spectateur est appelé à approuver les doctrines réformées car, comme la pièce le lui montre, il ne peut attendre son salut de l'Église de l'Antéchrist. La certitude de la fin du monde et l'attente du Jugement dernier forment l'accord final de cette *Tragoedia* qui s'achève abruptement.

La dramaturgie de la menace qui caractérise ce premier théâtre protestant allemand se retrouve dans une pièce française réformée des mêmes années : *L'Inquisiteur*⁹ de Marguerite de Navarre. [Fig. 22] Le texte de la pièce n'a pas été imprimé du vivant de l'auteure, et l'on ignore si elle a été jouée. L'année d'écriture demeure également incertaine : 1535/6 ou 1538. Toutefois, on s'accorde à dire, en raison de l'atmosphère de persécutions qui règne dans la pièce, que *L'Inquisiteur* a été composé après l'Affaire des placards (1534), période de répression accrue contre les réformateurs français.

Dans la scène d'exposition, l'Inquisiteur se livre à un aveu qui jette le discrédit sur l'institution catholique ; il se présente comme corrompu, hypocrite et peu versé dans les Écritures (v. 9–72). Après cette auto-dénonciation, l'Inquisiteur remarque des enfants qui jouent dans le froid mais semblent brûler d'un feu intérieur. L'Inquisiteur applique avec eux ses pratiques répressives usuelles : il demande le nom de leurs parents, leur adresse, le nom de leur professeur (v. 208–248). Il menace les enfants de châtimement (v. 263–264), avant de se laisser attendrir par leur chant et leurs paroles, et, *in fine*, de les supplier de l'accueillir parmi eux et de lui enseigner la parole divine.

Dans la scène finale, la parole de Dieu se révèle au représentant de l'Inquisition catholique. Cette conversion à la Réforme offre un dépassement de la division religieuse initiale : un nouvel ordre est esquissé, dans lequel la position majoritaire de l'Église catholique, incarnée par l'Inquisiteur, se fond dans les doctrines protestantes. Dès lors, la persécution n'a plus raison d'être.

Procédés de la mise en scène théâtrale de la persécution

Ces brèves analyses mettent au jour des stratégies de représentation de la persécution dans les pièces protestantes, qui reposent toutes sur la présence d'oppositions. Capitales dans le cadre des dramaturgies de la persécution, ces oppositions renvoient à des dichotomies culturelles traditionnelles – le bon et le méchant, le salut et la damnation – et ne sont pas une invention du théâtre protestant. En effet, elles étaient déjà utilisées dans le théâtre de persuasion catholique. Toutefois, la dynamique dichotomique prend ici une importance fondamentale : confrontations de personnages, renversements inattendus de situation, références à la fin des temps sont autant de moyens de mettre en scène la menace.

Figures d'opposition

Dans *Le Marchand d'indulgences* de Manuel, le moine frauduleux, tenant de l'ancienne foi, s'oppose aux honnêtes paysans d'obédience évangélique. Cette opposition des rôles est symptomatique de la redéfinition du théâtre d'intervention qui s'opère dans la première moitié du XVI^e siècle : d'un théâtre portant sur l'actualité au XV^e siècle, on passe, chez les auteurs protestants, à un théâtre à visée polémique.

L'affrontement entre les rebelles et les autorités dans *Gédéon* de Rüte reprend l'opposition habituelle entre les tenants de la vraie foi et ceux de la fausse foi ; la nouveauté vient ici de la tension entre émeute et subordination. La situation de persécution qui régnait alors à Berne explique probablement la dimension politique de ce drame religieux.

Dans les drames de Wittenberg, Jan Hus, l'hérétique de Bohême, s'oppose aux représentants du concile de Constance, tandis que dans *Pammachius* les deux tyrans que sont le Pape et le diable s'opposent à la communauté protestante en plein essor. La manière dont les événements historiques sont présentés par Agricola appelle à interpréter l'actualité : dans *Pammachius*, l'action invite le spectateur à une interprétation apocalyptique de son époque. En d'autres mots : les pièces réactivent des oppositions connues pour porter sur scène un message d'actualité. Pour leurs auteurs, le concile de Constance et le concile à venir se différencient aussi peu l'un de l'autre que la répression religieuse et politique avant et après la Réforme.

Chez Marguerite de Navarre, l'opposition entre l'Inquisiteur et les enfants est à comprendre dans une perspective historique (l'Affaire des placards), mais aussi allégorique, si on y voit la confrontation entre une persécution impitoyable d'une part et une foi joyeuse d'autre part. Mais, contrairement aux pièces germanophones, la pièce française vise à faire disparaître l'opposition de départ, à dépasser la distinction entre persécuteurs et persécutés, à suspendre l'alternative fondamentale entre le « vrai » et le « faux ».

Aveu et conversion

Niklaus Manuel et Marguerite de Navarre placent au cœur de leur propos le rapport entre aveu et conversion. Sous la torture, le moine Hinderlist confesse s'être servi de la religion pour duper les fidèles. Sa conversion ne s'accompagne pas de transformation intérieure : il reconnaît avoir toujours su que la Grâce divine ne s'obtient que par le repentir et l'expiation. Devenir protestant relève à ses yeux moins d'une conversion à des principes nouveaux que d'un retour à une doctrine conforme aux Écritures jusque-là ensevelie sous les pratiques déviantes de l'Église catholique. L'Inquisiteur combat les idées réformées avec intransigeance – son autoréflexion culminant dans un aveu d'hypocrisie et de malversation. Toutefois, au cours de la conversation avec les enfants, leurs propos lui paraissent « subtilz et neufz » et leurs corps « jeunes et beaulx » (v. 374–375). C'est la soudaineté qui caractérise le moment de la conversion (v. 530–531). La conclusion relève ce qu'il y a de « remarquable » dans la transformation d'un persécuteur, tout en soulignant que ce « cas » de renoncement à la persécution demeure « étrange » (v. 525).

Intrigue et martyre

Dans le drame d'Agricola, on trouve, en lieu et place de la tension entre aveu et conversion, celle du juste confronté à des persécuteurs avant de devenir un martyr.

Les membres du concile cherchent à pousser Jan Hus à admettre ses erreurs mais celui-ci refuse d'abjurer ; il est alors accusé d'hérésie. La tragédie d'Agricola présente Jan Hus comme la victime d'un complot orchestré par les ecclésiastiques. L'issue de la pièce éclaire cette construction de l'intrigue : dans un premier temps, on tente de séduire Hus en lui exposant les nobles buts du concile (éviter un schisme) et en lui promettant une protection. Au début de l'acte II, Hus est alors prêt à abjurer, si, lors du débat sur ses positions, il acquiert la conviction d'avoir commis une erreur. À l'acte III, les réelles intentions du concile se révèlent : la victime est discréditée, on lui coupe la parole et on se moque de lui. Après l'avoir condamné, les membres du concile le comparent même aux persécuteurs du Christ. À l'inverse, en rapprochant Jan Hus du Christ supplicié, Agricola le présente comme le premier martyr protestant.

Émeute et sécurité

La menace pesant sur les Israélites dans le *Gédéon* de Rüte est la conséquence de mauvaises décisions prises par les douze tribus. La communauté israélite est marquée par la confrontation entre vrais et faux croyants, entre circonspection des autorités et insurrection du peuple. L'auteur ajoute à cette structure bipolaire une troisième posture : celle de spectateurs extérieurs à l'action, représentés par deux paysans. Ces deux personnages, qui guident le regard du public, interprètent l'action comme une émeute contre les autorités, observant que les gens simples sont enclins à se révolter quand on leur interdit des pratiques religieuses enfantines (« von kinden ding », v. 1627). L'un des paysans achève cet échange en recommandant aux autorités d'éliminer les responsables de ce désordre. La propension à l'émeute et le refus d'obéir à l'autorité politique correspondent à des stéréotypes alors répandus à l'encontre des anabaptistes. On peut supposer que derrière le discours du paysan qui commente l'action se niche un schéma de pensée courant : les anabaptistes, qu'on associait en effet à l'émeute et au refus d'obéissance, représenteraient une menace réelle.

Apocalypse et rédemption

Pammachius de Naogeorg met en scène l'histoire du monde et du salut d'un point de vue téléologique et apocalyptique. Dans la pièce, la fin du monde et le Jugement Dernier sont proches, mais les idées luthériennes indiquent le chemin vers la Rédemption et le salut de l'âme. Le début de la Réforme à Wittenberg y est présenté comme l'événement le plus important avant le Jugement dernier. Face à elle, le Pape-Antéchrist et son allié le Diable poursuivent les partisans des nouvelles doctrines avec une intensité inégalée. Cette situation oblige chacun à se positionner. Dans un tel dispositif, plusieurs arguments s'affrontent : la menace des persécutions d'une part, le Jugement dernier d'autre part. L'acte IV de *Pammachius* s'achève sur l'ordre donné par Satan à ses suppôts de battre à mort les prédicateurs de la nouvelle foi. En lieu et place d'un dernier acte, on trouve une postface : le spectateur y apprend qu'il ne lui servirait à rien d'attendre la fin de la pièce puisque le Christ lui-même mettra un terme à celle-ci au jour du Jugement dernier. L'acte V se poursuit dans la réalité des spectateurs. Cette composition originale apparente *Pammachius* à une œuvre ouverte, dans la mesure où le présent des spectateurs est appréhendé comme la dernière phase du salut chrétien.

Les dramaturgies abordées ici comportent des caractéristiques constitutives d'un « théâtre de menacé ». Dans les querelles qui accompagnent la mise en place de la Réforme, et les débats autour de l'attitude à adopter à l'égard des anabaptistes (Berne) ou à l'égard du concile général convoqué par le Pape (Wittemberg), ainsi que dans la répression des positions évangéliques (Paris), l'ordre religieux et social est perçu comme menacé. Les scénarios théâtraux de persécution permettent de traduire scéniquement cette situation en présentant l'avenir sous un jour sombre. Cela permet d'influencer le public en l'incitant à interpréter d'une certaine manière les situations conflictuelles contemporaines et à envisager des actions pour les résoudre. Mais on interdit ces pièces, ou on renonce à leur représentation, quand les scénarios de persécution entrent en conflit avec des intérêts politiques ou religieux, comme dans le cas du *Marchand d'indulgences* ou de *L'Inquisiteur*.

Le théâtre de menace repose sur une structure antagoniste : un « nous » menacé y fait face à un « vous » menaçant. Dans les scénarios de persécution étudiés ici, cette construction d'opposition gagne en intensité : on accorde à l'une des positions, celle des protestants, une validité illimitée. On observe, en outre, un déplacement des antagonismes : la persécution n'est plus ressentie seulement comme une nécessité, elle est perçue également comme un effet de la prise de conscience et de l'interprétation de la menace par les spectateurs.

Ces pièces interprètent le présent comme une « situation » qui appelle le spectateur à faire un choix entre l'ordre catholique et l'ordre protestant. Les scénarios de persécution élaborés par les dramaturges présentent de façon exacerbée les conséquences d'une telle décision, qui peut conduire à trois attitudes différentes : poursuites à l'encontre des déviances religieuses – qu'elles émanent de l'Église catholique ou des anabaptistes (dans les pièces bernoises), acceptation de la persécution par les protestants (dans les pièces wittembergeoises) ou renoncement à la persécution comme dans *L'Inquisiteur*. Exercer, subir ou refuser la persécution religieuse est perçu comme un moyen d'accéder au salut de l'âme¹⁰.

1 Fabian Fechner et al., « We are gambling with our survival. » Bedrohungs-kommunikation als Indikator für bedrohte Ordnungen », in Ewald Frie, Mischa Meier (dir.), *Aufbruch – Katastrophe – Konkurrenz – Zerfall. Bedrohte Ordnungen als Thema der Kulturwissenschaften*, Tübingen, Mohr Siebeck, « Bedrohte Ordnungen, vol. 1 », 2014, p. 137–142.

2 Nous nous référons ici aux travaux élaborés dans le cadre du programme de recherche SFB 923 « Ordres menacés » porté par l'université de Tübingen. Voir Ewald Frie, Boris Nieswand, « Bedrohte Ordnungen » als Thema der Kulturwissenschaften », in *Journal of Modern European History*, vol. 15 N° 1 (2017), p. 5–15, 31–35.

3 Klaus Ridder, « Ordres menacés et innovations

littéraires. Les jeux carnavalesques pendant la Réforme », in Fanny Platelle, Nora Viet (dir.), *Innovation – Révolution. Discours sur la nouveauté littéraire et artistique dans les pays germaniques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2018, p. 37–54.

4 Niklaus Manuel, *Werke und Briefe. Vollständige Neuedition*, Paul Zinsli, Thomas Hengartner, Barbara Freiburghaus (éd.), Bern, Stämpfli, 1999, p. 258–280 (*Der Ablasskrämer*).

5 Hans von Rüte, *Sämtliche Dramen*, Friederike Christ-Kutter, Klaus Jaeger, Hellmut Thomke (éd.), tome 1–3, Bern, Stuttgart, Wien, Paul Haupt, « Schweizer Texte, Neue Folge, vol. 14 », 2000, tome 3, p. 165–228 (*Gedeon*).

6 *Tragedia Johannis Huss*, Wittemberg, 1537 (VD 16 A 1025), in Johann Agricola, *Ausgewählte Texte*, Bern, Frankfurt a.M.,

New York, Peter Lang, « Bibliotheca Anastatica Germanica », 1986, texte N° 3.

7 « La Parole se trouve ici, en pays allemand. Ce qui suivra est connu de Dieu » (F71).

8 Hans-Gert Roloff (éd.), *Thomas Naogeorg, Sämtliche Werke*, tome 1 : *Dramen I: Tragedia nova Pammachius nebst der deutschen Übersetzung von Johann Tyrolff*, Berlin, New York, De Gruyter, « Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts », 1975.

9 *Marguerite de Navarre, Œuvres complètes IV : Théâtre*, Nicole Cazauban (dir), Geneviève Hasenohr, Olivier Millet (éd.), Paris, « Textes de la Renaissance, N° 61 », 2002, p. 271–299 (*L'Inquisiteur*).

10 Je remercie Sandra Debot pour sa contribution à la traduction du texte.

Le théâtre de Rouen et la Réforme

Théologie et dramaturgie dans le *Moral à cinq personnages* de Pierre Du Val