



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Luther et l'Europe

Textes et images

Mentalités et systèmes de représentation
à l'époque de la Réforme

Actes des journées d'étude
CESR, Tours (27-28 octobre 2017)

Textes réunis par
Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Charlotte Bouteille-Meister, « Le théâtre de la Réforme luthérienne et sa diffusion dans l'Europe protestante francophone : circulation des images, des motifs dramatiques et des pièces au service d'un théâtre d'actualité polémique », dans *Luther et l'Europe : textes et images. Mentalités et systèmes de représentation à l'époque de la Réforme*, éd. par J. C. Garrot Zambrana, 2019, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 09-09-2019,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/luther>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2019 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Le théâtre de la Réforme luthérienne et sa diffusion dans l'Europe protestante francophone : circulation des images, des motifs dramatiques et des pièces au service d'un théâtre d'actualité polémique

Charlotte Bouteille-Meister
Université Paris Nanterre

Dès les débuts de la Réforme, les partisans de Luther utilisent tous les moyens d'expression à leur disposition pour diffuser la pensée réformée, dont on retrouve les échos du prêche au pamphlet, de la chanson à la gravure, du placard à la scène théâtrale. Luther indique lui-même, dans une lettre de 1525, la façon dont les différents media sont utilisés pour diffuser dans la société une image négative du clergé catholique :

[...] le peuple est parfaitement édifié sur la valeur de l'état ecclésiastique ; il y a assez de chansons, de proverbes et d'épigrammes qui le prouvent surabondamment ; sur les murs, dans des productions de toutes sortes, jusque sur des cartes à jouer, partout on met des caricatures sur les prêtres et les moines¹.

Medium à large audience dans une société où l'accès à l'écrit et à la lecture demeure très réduit, le théâtre apparaît comme un lieu privilégié de la diffusion de cette polémique, en relais du prêche et de la gravure. Reprenant les analyses de Jean-Marie Valentin (2001) sur le *theatrum catholicum* des jésuites allemands, Marie-Thérèse Mourey a souligné cette inscription du mouvement réformateur allemand dans le domaine littéraire et théâtral :

On voit [...] se mettre en place un processus essentiel à la consolidation de la nouvelle foi : la littérisation de ses principes, processus qui va de pair avec un processus opposé : la « théologisation » de la littérature. Entre la chaire et la scène s'opère une sorte de fusion : « des

¹ Lettre du 2 juin 1525, citée par DENIFLE, 1910, p. 220.

positions théologiques deviennent objet de démonstrations théâtrales, l'objectif étant de provoquer une prise de conscience et une action en résultant².

Cet article vise à montrer comment l'efficacité du théâtre en matière de diffusion de la pensée réformée est profondément liée à la circulation intense des images et des idées de la Réforme par-delà la frontière des media, des genres théâtraux et des frontières géographiques et linguistiques. Cherchant à convaincre le plus grand nombre et à se diffuser dans toutes les couches de la société, la polémique réformée adopte le même fonctionnement que la culture populaire en ayant recours à ce que Peter Burke appelle un « stock de formes (intrigues, motifs, thèmes, expressions) »³ constituant des formes de base « *ready-made* » que les prêches, les chansons, les gravures et le théâtre réformés combinent *ad libitum*.

Théâtre de combat destiné à convaincre le spectateur ou à le confirmer dans son opinion, le théâtre polémique assoit sa force de conviction sur la reconnaissance par le public de formes, de thématiques et de personnages connus, issus de ce qu'Estelle Doudet a très justement baptisé les « co-textes » (2012, p. 33) de chaque texte de théâtre. Puisant dans ce répertoire de motifs récurrents efficacement mis en réseau par le dynamisme de la propagande réformée, le théâtre polémique s'insère ainsi dans la circulation de la parole publique sous toutes ses formes et dans tous ses media.

Le théâtre polémique d'inspiration luthérienne dans l'aire germanique : un théâtre fondé sur la reconnaissance de formes, de personnages et d'images connus du public

Des années 1520 aux années 1540, dans les territoires réformés de langue allemande, la polémique en faveur de la Réforme se donne principalement à voir sur la scène à travers deux genres théâtraux : le *Fastnachtspiel* (jeu de carnaval) et le *Tendenzdrama*. Ces deux genres, de manière différente, témoignent des dynamiques d'emprunt à l'œuvre dans ce théâtre, qui cherche à susciter l'adhésion du public à ses idées par un phénomène de reconnaissance des motifs structurant le message luthérien.

Le Fastnachtspiel : la radicalisation progressive de topiques anticléricales

Ce ne sont pas tant des ressemblances de structure ou de sujet qui caractérisent le *Fastnachtspiel* du Saint-Empire et de la toute jeune confédération helvétique, mais sa représentation pendant la période d'avant le Carême. Forme théâtrale apparue au XV^e siècle, le *Fastnachtspiel* est, à l'origine, composé de monologues successifs pronon-

2 MOUREY, 2001, p. 344.

3 BURKE, 2009, p. 173, nous traduisons.

cés par des personnages presque toujours non allégoriques dans le cadre d'une intrigue simple centrée, le plus souvent, sur des querelles domestiques ou sur une opposition entre la noblesse, le clergé et la paysannerie. La tonalité est largement dominée par des descriptions détaillées des fonctions sexuelles et défécatoires mais, dès l'origine de cette expression dramatique, une partie de la production adopte un ton sérieux et affirme un contenu moral, voire didactique⁴. Dans la première moitié du XVI^e siècle, cette double orientation du *Fastnachtspiel* entraîne une attitude ambivalente des partisans de la Réforme envers une pratique festive citadine, à la fois structurellement liée à une période de relâchement des mœurs, mais constituant également un tremplin particulièrement propice à la popularisation de leurs thèses⁵.

Dans les faits, les *Fastnachtspiele* jouent un rôle non négligeable dans la propagation de la religion nouvelle, en reprenant des topiques anticléricales héritées du Moyen Âge qui prennent une dimension beaucoup plus virulente dans le contexte luthérien. La mise en cause de l'avidité, de l'immoralité et de l'impéritie des chefs de l'Église catholique est particulièrement violente dans les *Fasnachtspiele* des années 1520, qui témoignent d'une rupture radicale de la Réforme allemande avec Rome. Le jeu *Vom Papst und seiner Priesterschaft* (*Du pape et de sa prêtaille*), que Niklaus Manuel fait représenter à Berne le 15 février 1523, s'élève ainsi contre l'alliance du pape Léon X et de l'empereur Charles Quint au début de la sixième guerre d'Italie et commémore la bataille de Bicozza où sont morts, le 27 avril 1522, de nombreux Suisses qui combattaient aux côtés des Français contre l'Empire et les troupes du pape. Le caractère particulièrement belliqueux du *Papst* est une allusion limpide à Léon X – mort depuis un an au moment de la représentation du jeu – dont le pontificat a été marqué par la participation de la papauté à de nombreux conflits armés et qui s'était opposé aux thèses de Luther, jusqu'à prononcer son excommunication le 3 janvier 1521. Un autre jeu de Niklaus Manuel, *Vom Paps und Christi Gegensatz* (*De la distinction entre le pape et le Christ*), joué à Berne le 22 février 1523, met pour sa part en scène deux paysans qui regardent passer les processions du Christ et du pape et commentent les différences entre l'humble Jésus et son supposé vicaire, qui défile armé de pied en cap au milieu de ses mercenaires. Les deux paysans expriment leur rejet des indulgences et des excommunications du pape en recourant à des images scatologiques : « Je chierai sur l'indulgence et torcherai mon cul avec l'excommunication ; elles ne sont promulguées que pour récolter de l'argent et qu'on apporte de Rome sur du mauvais parchemin »⁶. Il

4 Sur les formes du *Fastnachtspiel*, voir CATHOLY, 1966.

5 Nous renvoyons sur ce point à la récente thèse de Tiphaine MADINIER (2017), que nous remercions pour la communication de son manuscrit.

6 Cité par EHRSTINE, 2002, p. 106, nous traduisons.

est intéressant de noter que l'on trouve une formule très proche dans le jeu *Vom Papst und seiner Priesterschaft* représenté sept jours plus tôt et dans lequel l'un des paysans déclare s'être « torché le cul avec une indulgence » (v. 1161). En recourant de manière récurrente à ces images scatologiques topiques, qui appartiennent à la culture de carnaval, et en les plaçant dans la bouche de personnages simples, les dramaturges des *Fastnachtspiele* cherchent à créer une connivence avec le spectateur et à le rendre ainsi sensible au message luthérien de condamnation du trafic des indulgences par l'Église catholique. Ces personnages simples ne sont pas seulement un miroir tendu au public réel du spectacle, ils représentent un idéal de réception construit par le texte : tous les spectateurs du jeu de carnaval n'appartiennent pas aux catégories populaires de la société bernoise mais, dans le cadre d'une contestation de l'Église romaine et de ses raffinements scolastiques, ils peuvent tous se reconnaître dans une revendication de simplicité du message théâtral, qui devient un argument de polémique religieuse.

La circulation des images topiques de critique du clergé se fait entre les différents jeux de carnaval, mais également entre les jeux théâtraux et les gravures satiriques dont on sait qu'elles ont grandement contribué à la diffusion des idées réformées⁷. Dans son article « Le carnaval, un outil de la Réforme ? Les cas de Bâle et Berne » (2014), Tiphaine Madinier a mis en lumière cette circulation dans les pièces de Niklaus Manuel : le jeu *Vom Papst und seiner Priesterschaft* s'inspire ainsi d'un texte de Pamphilus Gengenbach, *Die Totenfresser* (c'est-à-dire les « bouffeurs de morts »), dialogue satirique publié en 1521 dans lequel Pamphilus Gengenbach dénonce la corruption de l'Église romaine d'une manière qui ne laisse aucun doute sur sa conversion à la Réforme. Comme le rappelle T. Madinier, ce dialogue a servi de trame à la première scène de la pièce de Niklaus Manuel : « la mort d'un riche fermier entraîne les réjouissances de clercs qui espèrent s'enrichir grâce aux dons testamentaires destinés à financer des messes votives » (Madinier, 2014 : 8), ce qui fait d'eux, de manière figurée, des « bouffeurs de morts ». La reprise de ce motif dans *Vom Papst und seiner Priesterschaft* conduit un spectateur du jeu de Bern, le chroniqueur Valerius Anshelm, à donner par erreur le nom du dialogue de Gengenbach au *Fastnachtspiel* de Niklaus Manuel :

Cette année à Berne, pour le plus grand avantage de la liberté évangélique, deux pièces bien renseignées et largement diffusées ont été composées et jouées publiquement sur la Kreuzgasse, [...] l'une, appelée les bouffeurs de morts [*Vom papst und seiner Priesterschaft*], évoquant tous les abus de la papauté, jouée à l'occasion du *Pfaffenfastnacht*, l'autre [*Vom papst und Christi Gegensatz*] sur l'opposition entre la

7 Voir SCRIBNER, 1981 ; GILMONT, 1990.

nature de Jésus-Christ et de son soi-disant représentant, le pape de Rome, jouée pour le *alte Fastnacht*⁸.

Cette confusion du chroniqueur témoigne de l'intense circulation des publications d'inspiration réformée qui, par la mise en réseau des accusations contre le clergé, façonnent la réception de la polémique religieuse par le public. L'erreur de Valerius Anselm est certes provoquée par la présence de la même thématique dans les deux textes – à savoir la dénonciation du trafic des indulgences, dans la lignée luthérienne des Quatre-Vingt-Quinze thèses sur « la vertu des indulgences » (1517) –, mais elle est sans doute liée avant tout au succès qu'a immédiatement rencontré la gravure frontispice des *Totenfresser*, représentant des membres du clergé catholique en train de banqueter autour d'un cadavre, en se repaisant de la chair du défunt⁹. Cette gravure, en proposant une traduction visuelle littérale de l'image métaphorique d'un clergé catholique se nourrissant des dons des fidèles, confère une virulence nouvelle à cette critique traditionnelle des gens d'Église tout en la rendant immédiatement lisible pour le plus grand nombre. Lors de la représentation du jeu *Vom papst und seiner Priesterschaft* en février 1523, on peut supposer que Valerius Anselm n'est pas le seul spectateur à pouvoir superposer l'image des *Totenfresser* au jeu de carnaval de Niklaus Manuel, dont elle vient, par contamination, renforcer la portée polémique.

Dans l'étude du théâtre d'actualité réformé, il apparaît donc particulièrement important de considérer le fonctionnement en réseau des pièces de théâtre entre elles, mais aussi avec les autres écrits polémiques et les gravures satiriques, et d'étudier la façon dont les motifs viennent s'agréger ou se superposer dans les différents media, afin d'acquérir une plus grande force persuasive pour le spectateur.

Le Tendenzdrama : un théâtre du collage paré des plumes du paon antique

L'utilisation de la scène théâtrale comme outil de diffusion de la pensée réformée se heurte cependant à une opposition de plus en plus marquée des autorités civiles et religieuses aux représentations de *Fastnachtspiele*. Dès les années 1520, les conseils de certaines villes protestantes interdisent les jeux de carnaval trop polémiques pour ne pas attiser les conflits religieux et éviter les éruptions de violence entre les communautés¹⁰. Les jeux de carnaval entretiennent par ailleurs un lien consubstantiel avec la pratique du Carême et, à ce titre, ne peuvent être qu'objets de suspicion de la part de théologiens

8 ANSEHLIM, 1884, p. 475. Texte traduit et cité par MADINIER, 2014, p. 8.

9 On peut trouver une reproduction de cette gravure dans l'article de Madinier, 2014, p. 14.

10 Voir EHRSTINE, 2002, p. 114 : « Au début des années 1520, la ville de Zurich interdit durant le carnaval la représentation à visée comique des personnages du Pape, de l'empereur, des cardinaux, des moines, du clergé, des nonnes, etc. », nous traduisons.

soucieux de rompre avec tous les rites liés au calendrier catholique, qualifiés généralement par eux de « païens »¹¹. Face à cette méfiance grandissante, le retour à l'antique insufflé par le mouvement humaniste va permettre aux dramaturges réformés soucieux de porter la bonne parole de proposer aux autorités et au public un théâtre inspiré de l'Antiquité greco-latine. Dans les pièces elles-mêmes, qui reçoivent les titres nouveaux de « tragédie » ou « comédie », ce renouveau antiquisant n'est cependant que superficiel et, au sein d'une répartition en actes parfois rythmés par des chœurs, les auteurs convoquent des personnages, des thèmes et des images connus du public.

Le terme *Tendenzdrama* ou « drame polémique » a été forgé par les études littéraires allemandes du début du XX^e siècle qui l'utilisent pour désigner l'ensemble de la production dramatique polémique du XVI^e siècle, mais plus particulièrement les premières œuvres de Thomas Naogeorgus – de son vrai nom Thomas Kirchmeyer. Auteur d'origine bavaroise né vers 1510, Thomas Kirchmeyer étudie à Tübingen puis à Wittenberg et entretient des liens étroits avec Luther et l'ensemble du cercle réformé de Saxe, avant de se rapprocher de Zwingli et d'émigrer vers le sud du Saint-Empire¹². Durant la partie luthérienne de sa vie, il publie à Wittenberg trois « tragédies » qui traitent de l'actualité politico-religieuse, en s'inspirant du théâtre antique : la *Tragœdia nova Pammachius* (1538) ; la *Tragœdia alia nova mercator* (1540), et enfin *Incendia seu Pyrgopolinices tragoedia recens nata* (1541). Le choix de Thomas Kirchmeyer d'intituler ses pièces « tragédies » (quel que soit personnel dramatique, leur tonalité et leur dénouement) et de les plier au régime des actes (mais pas toujours à celui des cinq actes) témoigne de son désir de déployer ses qualités d'auteur nouveau, à la page du renouveau antiquisant dans les milieux érudits. Écrites tout d'abord en latin, ses tragédies sont très rapidement traduites en allemand, afin de toucher le plus grand nombre. Comme le recommande le dramaturge Paul Rebhun dans la préface de *Pammachius*, il faut en effet privilégier le théâtre sur la prédication et jouer cette pièce « pour le simple croyant et pour les jeunes gens comme instruction visuelle, qui est plus efficace avec eux que les efforts de la parole¹³ ».

La *Tragœdia nova Pammachius* présente le déclin et la dégénérescence de l'Église historique comme un processus qui débute à l'époque du règne de l'empereur Julien – qui reprend en partie les traits de Julien l'Apostat – et trouve sa conclusion dans les luttes de la Réforme au XVI^e siècle. Comme l'a indiqué Frédéric Hartweg, *Pammachius* est

11 En 1539, Luther s'oppose à la reprise du jeu de carnaval de Nuremberg, le *Schembartlauf*, qu'il qualifie de « *impissimum spectaculum* » dans ses *Tisch-Reden* [Propos de table]. Voir LUTHER, 1883, p. 297.

12 Voir HOLL, 1903, et THEOBALD, 1908.

13 NAOGEORGUS, 1975, p. 459, nous traduisons.

très probablement la « transposition » dramatique du pamphlet *Vom alten und neuen Gott* (*De l'ancienne et de la nouvelle foi*, 1521) du réformateur suisse Joachim de Watt qui « tente d'établir que, depuis la Rédemption, toute l'histoire universelle n'est que la préparation de l'arrivée de Luther, ultime instrument de la volonté divine et aboutissement logique de l'histoire »¹⁴. Si le *Tendenzdrama* s'inscrit dans la dynamique de circulation des motifs polémiques dans l'ère réformée en empruntant ses sujets aux pamphlets et prêches contemporains, ses formes relèvent d'un mélange entre le théâtre du xv^e siècle et de la première moitié du xvi^e siècle (la moralité principalement, mais également la farce et le mystère) et le théâtre inspiré de l'Antiquité gréco-latine. Le personnel dramatique de *Pammachius* est ainsi particulièrement hétérogène : des personnages de la Bible présentés dans leur existence non historique (Christ, Pierre, Paul), des personnages pseudo-historiques de l'Antiquité romaine (le pape Pammachius, le sophiste Prophyrius, l'empereur Julien, son conseiller Nestor), des personnages allégoriques (Vérité, sa servante Libre Parole) et le personnage de Satan, hérité des mystères et promis à une belle carrière dans le théâtre d'actualité protestant d'expression française.

Le recours à cette esthétique du collage de différents genres permet au dramaturge de combiner la respectabilité « littéraire » de l'héritage antique et l'efficacité polémique, grâce à la reprise des personnages connus et appréciés des spectateurs, habitués par le dispositif des moralités à une représentation allégorique du présent sur la scène. Le recours à ces types de personnages, qui n'appartiennent pas à la tradition antique, permet à Thomas Kirchmeyer de mettre en scène l'actualité des « temps présents » (les crimes de la papauté) à travers l'allégorie, pour apporter au public le « plaisir » de la « fiction » et le « profit » de la « vérité » :

Prologue.

L'intrigue est très claire si l'on pense aux temps passés et aux temps présents, si l'on considère la somme de la doctrine apostolique et les perversions de doctrine qu'a produit une monstrueuse papauté au nom du profit et de l'ambition. En bref : nous avons exposé la papauté sous son vrai jour. [...] Cette histoire est une fiction, mais une fiction de telle sorte que la vérité y est présente ; ensemble, fiction et vérité donnent plaisir et du profit. (v. 95-117, nous traduisons)

Le succès des *Tendenzdramen* de Thomas Kirchmeyer, qui est immédiat et européen, témoigne de l'efficacité de cette forme hybride, qui satisfait à la fois les exigences érudites des réformateurs lettrés et les habitudes de réception des spectateurs. Traduit trois fois en allemand entre 1539 et 1565 et réédité de nombreuses fois en latin jusqu'à la fin du

14 HARTWEG, 1989, p. 124.

xvi^e siècle, *Pammachius* est également traduit en anglais (1538-1539) et en tchèque (1546). La *Tragœdia alia nova mercator*, traduite dès 1541 en allemand, est pour sa part publiée en français à Genève en 1558, avant d'être traduite en hollandais (1583), en frison (1593) et en tchèque (1597). La circulation des idées réformées se fait donc à tous les niveaux : d'un medium à l'autre, d'une genre à l'autre, d'une langue à l'autre.

Circulation et radicalisation des motifs polémiques réformés en Europe : l'exemple de la maladie de chrétienté et de la marmite papale

Comme nous l'avons vu avec l'exemple des « bouffeurs de morts », la circulation des thématiques réformées ne crée par seulement un effet de reconnaissance chez le spectateur, elle produit également un renforcement de leur portée polémique par un effet de superposition et de décalages progressifs. Les formes théâtrales héritées du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle, porteuses d'une critique traditionnelle du clergé et largement reprises dans le théâtre réformé, constituent ainsi un lieu de passage privilégié entre une critique topique des mœurs relâchées des hommes d'Église et une condamnation nouvelle, née d'une opposition théologique, qui appelle d'abord à la réformation, puis au schisme religieux. La récurrence théâtrale des images de la maladie de chrétienté et de la marmite papale, qui traversent l'ensemble de la production polémique protestante tous media confondus, offrent deux exemples particulièrement intéressants de cette circulation « radicalisante » des motifs anti-catholiques, par-delà les frontières génériques et géographiques.

De la maladie de la Chrétienté à la maladie de l'Église romaine

Dans les années 1530, en France, plusieurs pièces appellent à une réforme de l'Église catholique selon une dramaturgie identique, fondée sur la séquence suivante : I/ maladie de l'Église ou de la foi, II/ quête du médecin ou du médicament (le texte des Saintes Écritures débarrassé de sa glose), III/ guérison de la chrétienté par ce retour aux origines, IV/ mise en déroute des vices du clergé (hypocrisie, simonie, etc.) qui détournent le fidèle de la vérité. À travers ce thème de la guérison spirituelle, qui n'est pas nouveau dans la littérature dramatique du xvi^e siècle¹⁵, ces pièces donnent à voir au spectateur un processus de régénération scénique qui mime le principe érasmien de l'*ad fontes* – versant humaniste – ou le principe luthérien de la *sola scriptura* – versant réformé. Un exemple parmi les plus significatifs : l'anonyme *Farce des theologastres* (ca. 1527), plaidoyer pour Louis Berquin, correspondant d'Érasme et traducteur en français de certains de ses textes

¹⁵ Claude Longeon dresse un inventaire des précédents de ce thème dans ANON, *La Farce des theologastres*, 1989, p. 25-26. Les citations renvoient à cette édition.

ainsi que de plusieurs écrits luthériens, accusé d'hérésie par les théologiens-theologastres de la Sorbonne et notamment par le syndic Noël Bédac. Si les critiques s'entendent pour accorder la paternité du terme « theologastres » à Philippe Melancthon et à son *Adversus furiosum Parisiensium theologastrorum decretum* (1521) adressé à la Faculté de théologie de Paris, les explications divergent sur sa signification : Claude Longeon propose comme traductions « les théologiens du ventre », les « ventres théologiques » ou les « penseurs de la panse » (Longeon, 1989, p. 51) en insistant sur le composé « gastre » ou estomac ; Jeff Persels, en revanche, s'intéresse à la connotation négative du suffixe « -astre » et traduit « theologastres » par « mauvais théologiens » ou « ceux qui idolâtrèrent la théologie »¹⁶.

La Farce des theologastres déploie le schéma dramaturgique de la maladie que nous avons exposé et qui sera repris dans *La Moralité de la Maladie de Chrestienté à XVIII personnages* de Mathieu Malingre (1533) ou encore dans *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (ca 1535) :

I. Constat de la maladie : la pièce met en scène Theologastres – théologien cuistre et scolasticien incompetent – et son compagnon le moine Fratres, qui cherchent à secourir une Foi moribonde atteinte d'une sévère « colique [...] sorbonique » (v. 36 et 47) ;

II. Recherche du remède : Foi ne peut être soignée que par le Texte de Sainte Écriture « sans ergo sans quod ne quia » (v. 121), qui se trouve « Où raison domine » (v. 53), c'est-à-dire « en Allemagne » (v. 55), patrie de « Luther » (v. 57). Texte de Sainte Écriture, appuyé sur un bâton, « égratigné et ensanglanté par le visage » (v. 127) entre en scène suivi par Raison qui déplore le sort réservé à Texte par les docteurs de l'Église qui l'ont défiguré de leur glose, leurs syllogismes et leurs lectures allégoriques.

III. Guérison : le « Mercure d'Allemagne » (Louis Berquin) conseille à Raison de laver Texte sur scène : « Ici Raison lave le Texte » (didascalie, v. 532).

IV : Désignation des responsables de la maladie à la vindicte du public : Raison précise que son propos n'est pas tourné contre les théologiens en général, mais contre l'état « théologastrique » (v. 643), parmi lequel il faut compter certains membres les plus éminents des milieux théologiens de Paris qui ont été nommément désignés au cours de la pièce : Pierre Lizet, Guillaume Du Chesne, rebaptisé par jeu de mot sur chêne « maxima quercus » (v. 190) et Noël Bédac, accusé entre autres de n'avoir jamais lu le livre de Berquin qu'il a condamné.

Si ce thème du personnage affaibli qui demande médecine n'est pas nouveau, *La Farce des theologastres* semble l'une des premières pièces à lier cette maladie à quelque chose que Foi aurait mangé. Car Foi ne souffre pas d'une maladie quelconque, mais d'une

16 PERSOLS, 2003, p. 1091-1092.

« colique » provoquée par un excès de glose et qui impose un régime strict de Texte de Sainte Écriture, à condition que ce dernier soit lui-même purifié de son exégèse. Ce premier resserrement de la thématique topique de la maladie de chrétienté autour de la question de l'indigestion va avoir une incidence extrêmement forte dans la radicalisation de l'image au sein du théâtre réformé.

On retrouve en effet l'image de la maladie du chrétien dans le *Mercator* de Thomas Kirchmeyer, sa deuxième pièce publiée en latin et en allemand à Wittenberg en 1540-1541, puis en français en 1558 à Genève par Jean Crespin sous le titre *Le Marchant converti*¹⁷. À l'acte I, Lyochares¹⁸ vient avertir un marchand de son trépas imminent et, fâché du traitement que ce dernier a réservé à sa Conscience, le frappe de surcroît de la peste, l'obligeant ainsi à se préoccuper de sa fin dernière. À l'acte II, le Marchant se consacre à la recherche d'une cure : après avoir en vain sollicité le chœur des Médecins, il se tourne vers le Curé dont la potion, composée de toutes les bonnes œuvres du malade et censée le guérir, ne fait qu'empirer son état en lui donnant de nombreux troubles d'estomac, et ce, à la plus grande joie de Satan venu prévenir le condamné qu'il l'emportera en Enfer le lendemain. Le soulagement des douleurs du malade intervient à l'acte III, quand le Christ décide d'envoyer les apôtres Paul et Luc apaiser son état et sa Conscience. Le contrepoison élaboré par Luc permet au pestiféré de vomir sur la scène toutes les bonnes œuvres que le Curé lui avait fait ingurgiter. L'amélioration de l'état du Marchant est immédiat et il peut, une fois remis, professer un nouvel espoir de salut fondé sur la grâce de Dieu et la foi dans son action et dans sa parole exprimée par les Évangiles¹⁹.

On constate chez Kirchmeyer une radicalisation du motif de la maladie de ventre déjà présente dans la *Farce des theologastres* : dans *Le Marchant converti*, la piètre condition du Marchant n'est pas liée à la seule ingestion du breuvage de bonnes œuvres préparé par le Curé ; elle est aussi la conséquence de la communion catholique donnée par le prêtre au mourant. Afin de contrer le revirement du malade qui demande, à l'acte II, « quelque écriture » (F iii r) pour le soulager – et l'on voit que, comme pour les pièces évangéliques, le remède réside toujours dans le pur texte des Évangiles –, le Curé a recours à son dernier argument : la communion eucharistique. Il présente donc une hostie au Marchand en l'assurant du pardon divin :

17 Les citations renvoient à l'édition suivante : KIRCHMEYER, 1591.

18 Lyochares peut signifier en grec « celui qui dissout la joie » (de λύω : délier, dissoudre et χαρά : la joie), l'apparition de Lyochares étant synonyme de mort. Mais ce messenger pourrait également être « celui qui dissout la grâce » (χαρίς : la grâce), ou plutôt la croyance en une grâce fondée sur une théologie de la rétribution des bonnes œuvres, pour promouvoir une grâce donnée librement par Dieu au croyant, véritable leitmotiv de la pièce.

19 Pour une analyse plus détaillée du *Marchant converti*, nous renvoyons à BOUTEILLE-MEISTER, 2014.

LE CURÉ *en lui baillant le morceau qu'il prononce.*

Le corps de Jésus Christ te mène

Tout droit à la vie éternelle. (f. iii r)

Ce passage est particulièrement intéressant car il témoigne d'un glissement argumentatif : la métaphore des troubles digestifs du fidèle catholique est utilisée par les dramaturges réformés pour dénoncer la doctrine de la transsubstantiation. La présence réelle du Christ dans l'hostie consacrée impliquerait selon eux une pratique cannibale des communiants et une atteinte réelle au corps du Christ, ce que souligne Conscience quand elle adresse ce reproche au Curé : « Faut-il ainsi que tu démembrés / Le corps de Christ d'avec ses membres ? » (F iii v). La didascalie qui désigne la communion (« *En lui baillant le morceau qu'il prononce* », nous soulignons) met en valeur cette perception « alimentaire » de l'eucharistie, en utilisant un mot qui fait référence à la nourriture et que l'auteur peut également choisir pour son autre signifié qui implique la division et le démembrement²⁰. Le spectateur assiste donc à un simulacre de mystère eucharistique qui conduit à un empoisonnement de celui qui ingère le supposé corps du Christ. Ce déplacement de la contestation « alimentaire » – de l'empilement des gloses sur le texte évangélique qui rendait Foi malade dans la *Farce des theologastres*, à l'indigestion de bonnes œuvres puis à la transsubstantiation – témoigne, dans les années 1550, d'une cristallisation du conflit théologique entre catholiques et protestants sur la question de la présence (réelle, spirituelle ou symbolique) du Christ dans l'hostie consacrée²¹.

La traduction du *Christus Triumphans, comœdia apocalyptica* de John Foxe (1554), établie en 1562 par Jacques Bienvenu sous le titre *Le Triomphe de Jesus Christ, Comedie Apocalyptique* [Foxe, 1562]²², témoigne quant à elle d'une autre forme de radicalisation du motif de la chrétienté malade. Alors même que la traduction française de Bienvenu est très fidèle à l'original latin de Foxe, l'ajout d'un « *petit discours de la maladie de la Messe* » au sein de la pièce – ajout annoncé dans le titre de la version française – témoigne de la force du motif de la maladie de chrétienté au sein du théâtre réformé.

L'invention, à l'acte V, de l'épisode de la convocation des quatre médecins au chevet de Pornapolis (la ville de putains, Rome, mais aussi plus généralement la « fausse » Église romaine) permet au « traducteur » de rajouter un épisode comique dont le succès auprès du public est assuré, mais également de faire appel à la mémoire théâtrale des spectateurs

20 Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel* [1690], entrée « Morceau » : « Partie d'une chose coupée et divisée [...], se dit plus particulièrement de ce qu'on mange, de ce qu'on mord ».

21 Nous renvoyons sur cette question à LESTRINGANT, 1996.

22 Pour une étude plus détaillée de cette pièce, nous renvoyons à BOUTEILLE-MEISTER, 2017, p. 705-723.

et d'assurer ainsi une lisibilité maximale des enjeux théologiques représentés sur la scène. Durant l'épisode rajouté par Bienvenu, qui dure 5 scènes, Demye cardinal, Athee evesque, Gastrimargue abbé et Anoët curé, qui ont été décrits de manière peu flatteuse avant leur entrée en scène (le cardinal est cruel, l'évêque complaisant, l'abbé ivrogne et le curé sénile), s'entretiennent de la maladie de Pornapolis en tenant des propos contradictoires sur la cure à adopter. L'efficacité satirique de ces scènes provient de la superposition de la critique des médecins, topique dans le théâtre des XV^e et XVI^e siècles, et de la critique des dérives morales du clergé, tout aussi traditionnelle dans le discours réformé. Mais l'intérêt sans doute principal de cet ajout au regard de la stratégie de persuasion développée par Bienvenu réside dans le fait qu'il convoque un motif dramaturgique très familier du spectateur tout en le radicalisant. Dans la pièce de Bienvenu, ce n'est plus la chrétienté qui est malade et qui pourrait être soignée par un retour aux textes sacrés, selon le principe de la *sola scriptura* car la maladie ne touche pas la chrétienté dans son ensemble, mais Pornapolis, c'est-à-dire l'incarnation scénique de l'Église catholique et romaine : dans une perspective réformée désormais schismatique, il n'y a plus d'espoir de guérison pour elle. En développant l'épisode de la maladie de Pornapolis par l'ajout des personnages d'hommes d'église-médecins dans la version française de la pièce, Bienvenu radicalise ce glissement schismatique déjà opéré par Foxe et cherche à convaincre encore plus fortement les spectateurs de l'imminence de la mort prochaine de l'Église romaine et de l'avènement du règne de Dieu (réformé). Cette radicalisation de la position de Foxe, qui ne peut être fortuite au regard de la longueur de la « variation » proposée par le traducteur, semble par ailleurs influencée par la *Comédie du Pape malade* de Conrad Badius, composée et représentée à Genève à l'été 1561, dont Bienvenu a nécessairement eu connaissance, s'il n'a pas lui-même assisté à la représentation. Dans cette pièce, le mal incurable et extrême qui touche le pontife de Rome est présenté comme le signe du caractère injuste de son pouvoir, de la même manière que, dans *Le Triomphe de Jesus Christ*, la réactivation et le développement comique du lieu commun de la maladie de Pornapolis vise à convaincre le spectateur de l'imminence de la seconde venue du Christ sur terre, dans une perspective apocalyptique annoncée par le genre de la pièce : une « comédie apocalyptique ».

Du chaudron à la marmite : de l'accusation de simonie à la mise en cause de la transsubstantiation

L'image de la marmite papale, qui a été largement étudiée dans ses différentes déclinaisons médiatiques²³, propose le même processus de circulation-radicalisation. On peut

²³ Voir sur ce point, entre autres publications : BENEDICT, 1994 ; LESTRINGANT, 2004 ; MELLET, 2012 ; ROBERT-NICOUD, 2016.

penser qu'à la source de cette image se trouve la sixième nouvelle de la première journée du *Décameron* de Boccace, qui met en scène un brave homme s'émouvant auprès de l'Inquisiteur de la probable noyade des moines dans les chaudrons de soupe qu'ils distribuent aux pauvres et qui leur seront rendus au centuple dans l'autre monde. Alimentée par un ample corpus médiéval, la référence à la marmite se déploie dès 1530 dans les chansons polémiques réformées et devient un motif récurrent du théâtre polémique d'inspiration luthérienne, tout en connaissant un déplacement de la critique sociale à la critique religieuse.

L'image de la marmite, qui vise chez Boccace l'hypocrisie des religieux, devient ainsi sous la plume de Hans Sachs une réflexion sur les moyens d'atteindre le salut. Dans *Der Ketzermeister mit den vielen kessel-suppen*²⁴ (*L'Inquisiteur et ses nombreux chaudrons de soupe*), jeu de carnaval représenté le 2 octobre 1553 à Nuremberg, Simon Wirdt, un paysan naïf, dit qu'il a du vin si bon qu'il égayerait même l'humeur de Dieu et de saint Jean. Quelqu'un le dénonce pour blasphème, dans l'espoir d'une récompense ; convoqué devant l'Inquisiteur, Simon est convaincu d'hérésie. Pour expier sa faute, il doit faire pénitence dans un cachot du couvent où on lui laisse entendre que des dons matériels lui permettraient de racheter sa faute en obtenant des indulgences, mais, Simon, trop simple, ne comprend pas. Un jour, il confesse à l'Inquisiteur qu'il a été effrayé par un passage du sermon où le prêtre indiquait que ce que l'homme faisait ici-bas lui serait rendu au centuple dans l'autre monde. L'Inquisiteur pense que le pécheur est sur la bonne voie et qu'il va lui donner de l'argent pour acheter son salut. Simon cependant s'inquiète pour les moines qu'il voit donner trois chaudrons de soupe par jour aux pauvres et qu'il imagine se noyant, après leur mort, dans 109 500 chaudrons de soupe (1095 chaudrons annuels rendus au centuple), leur soutane les empêchant de nager. L'Inquisiteur, en rage, congédie Simon, qui affirme qu'il aurait préféré rester chez lui à lire la Bible. La convocation de l'image de la marmite par le simple d'esprit Simon Wirdt permet au dramaturge de remettre en cause de façon comique la conception catholique du salut par les œuvres et d'affirmer la doctrine luthérienne de la *sola scriptura* en promouvant la lecture individuelle des Évangiles, plutôt qu'une connaissance indirecte de l'Écriture sainte à travers les sermons des prêtres.

Dans les années 1550-1560, cette image de la marmite se radicalise progressivement sous la plume protestante car elle va sous-entendre une contestation du dogme de la transsubstantiation : derrière l'accusation d'anthropophagie temporelle (Rome dévore les fidèles en les privant de leurs ressources comme dans les *Totenfresser*), se lit progressivement l'accusation de théophagie spirituelle (la présence du Christ dans l'hostie conduit au cannibalisme). Comme le souligne Jeff Persels :

24 SACHS, 1880-1887.

toutes les utilisations de l'image de la marmite papale par les calvinistes dans les années 1560 la relie à la messe, à la controverse sur la transsubstantiation et dressent un parallèle entre cette « consommation » [de l'hostie] et l'avidité des institutions catholiques²⁵.

Le sacrement de l'eucharistie devient à la fois la source de revenu qui permet au pape de festoyer (accusation sociale) et le festin lui-même (accusation théologique). La propagande réformée, tout en recyclant cette image traditionnelle de la satire du clergé, la réinscrit de plus dans son horizon scripturaire : la marmite papale évoque le « pot » de Jérusalem sur lequel s'abat la colère de Dieu dans l'Ancien Testament²⁶. Si, comme le dit Paul dans l'Épître aux Romains, « le royaume de Dieu n'est pas viande ne breuvage : mais justice, paix et joie au saint Esprit » (XIV), alors l'obsession de l'Église catholique pour la nourriture n'est plus seulement un objet de plaisanterie. Elle devient le signe de l'impureté de l'Église romaine et appelle sur elle la fureur divine ; dans le même temps, elle justifie ceux qui la condamnent – les réformés – et leur action pour « ruiner » cette « cuisine ».

Le tissage d'un réseau métaphorique qui unit de manière indissociable un point de théologie abstrait (la transsubstantiation) et une question sociale concrète (l'argent tiré des sacrements) est à l'œuvre dans un texte déterminant pour la fortune de l'image de la marmite dans la polémique réformée, à savoir les *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, texte publié par Conrad Badius en 1560 à Genève et attribué à Théodore de Bèze. Ces *Satyres* narrent un banquet papal qui met en exergue l'attachement de l'Église de Rome aux nourritures terrestres et à la volupté toute temporelle. Le pape, réduit à une fonction dévoratrice, est entouré de prêtres-mitrons dont l'activité ne consiste qu'à satisfaire ses désirs insatiables qui constituent une « anthropophagie cachée » car ce « grand et lourd ventre cannibale s'aliment[e] de la vie des hommes qu'il pressure et opprime avidement »²⁷. La satire, destinée à provoquer le rire, se commue rapidement en dénonciation violente ; la révélation de la vraie nature de la papauté conduit à la révolte et à l'appel à la destruction de la « cuisine » catholique. On retrouve cette image de la marmite papale dans la *Comédie du Pape malade* de Conrad Badius, que nous avons évoquée plus haut, et qui est très visiblement inspirée par les *Satyres chrestiennes*, dont Conrad Badius est l'éditeur. La première partie de la pièce met en effet en scène le Pape malade, soutenu par ses enfants Moinerie et Prêtrise, en conversation avec Satan qui ne peut que constater son

25 PERSELS, 1999, p. 38, nous traduisons.

26 *Ezéchiel*, XXIV : « Malédiction sus la cité de sang, sus le pot, auquel est l'écume, et duquel son écume n'est point sortie. [...] Pourtant dit ainsi le seigneur Dieu : malédiction sus la cité de sang, de laquelle je ferai la flamme être grande. [...] Puis le [pot] mets vide sus ses charbons : afin qu'il s'échauffe, et que son airain se brûle, et soit fondue au milieu d'iceluy son ordure. » [LA BIBLE, 1540].

27 CROUZET, 2008, p. 416.

état déplorable, provoqué par sa conduite immorale et la répression inique qu'il mène contre les protestants. À la fin de cette séquence, le Pape, qui a vomi sur scène suite à une indigestion de rapines, charge Satan de recruter des défenseurs de la papauté. Dès le Prologue, le spectateur de la *Comédie du Pape malade* apprend que :

Le temps est venu qu'il **faut que les marmites** [de l'Église romaine]
Grasses soient mises jus, et ce grand cuisinier [le Pape]
 En enfer par Satan soit mené prisonnier. (v. 40-42²⁸, nous soulignons)

Satan, constatant dans son monologue le piètre état de la papauté, prévient quant à lui le clergé romain qu'il n'aura

[...] plus le vent en poupe
 Adieu marmite, adieu la soupe
 Adieu bon temps, adieu repos,
 Adieu les verres et les pots,
 Adieu putains, adieu commères,
 Vous ne verrez plus les beaux-pères. (v. 125-130, nous soulignons)

Plus loin, le Pape avoue lui-même qu'il dévie « de la vraie sente » que Jésus-Christ présente à ses élus, ce à quoi Satan répond :

Ce qui est vrai, mais il ne le faut dire
 Pour n'empêcher la marmite de cuire,
 Qui nourrit tant de truies et pourceaux [le clergé],
 Et qui vous a fait manger les bons morceaux. (v. 318-320).

Enfin, dans la deuxième partie de la pièce, le Zélateur admire la raison efficace de l'Affamé – qui affirme doctement qu'un tien vaut mieux que deux tu l'auras – et souhaite que ces messieurs de la Sorbonne l'imitent dans leurs disputes théologiques :

Ils ne gratteraient tant leurs restes,
 De peur d'être réputés bestes,
 Et que la marmite ne verse
 En cette haireuse traverse
 Par où il leur convient passer,
 Et voir la messe trépasser,
 Notre bonne mère nourrice,
 Et quitter aux Luthers la lice. (v. 1263-1270, nous soulignons).

Cette présence insistante de l'image de la marmite romaine et du pape cuisinier témoigne de la façon dont la production pamphlétaire réformée recycle les motifs satiriques, non parce qu'elle manque de temps (ou d'inspiration), mais parce que cela lui permet de susciter un effet de reconnaissance immédiat dans le public, effet de reconnaissance qui doit servir en retour l'adhésion – souhaitée également immédiate – à son propos. Les images qui visent l'Église de Rome circulent donc, et celle de la marmite – qui, une fois renversée, a la forme d'une cloche catholique – est l'une de celles qui ont connu le plus grand succès, comme en témoigne la très large diffusion, autour de 1561-1562, d'une gravure intitulée « Le Renversement de la grand' marmite », dans laquelle la marmite catholique, soutenue vainement par les troupes du pape, est mise à bas par la Vérité et le glaive de l'Évangile²⁹.

À travers l'étude de la circulation de l'image de la chrétienté malade et de l'image de la marmite papale, nous avons cherché à montrer l'intense circulation des motifs, au sein de la polémique réformée, entre les différents media, les différents genres théâtraux et les différentes pièces de théâtre, par-delà les frontières linguistiques et géographiques. De la même manière que les auteurs de prêches, de pamphlets, de chansons et de gravures réformés, les dramaturges du théâtre polémique d'inspiration luthérienne réactivent des images connues, qui fonctionnent comme des contre-emblèmes visant à rallier lecteurs et spectateurs au combat. Ce faisant, ils travaillent également sur leur plasticité, en les infléchissant pour les adapter à la radicalisation progressive de leur message.

29 Voir la reproduction et l'étude de cette gravure dans LESTRINGANT, 2004, p. 421-447.

Bibliographie

Sources

- ANON, *Farce des theologastres*, Claude Longeon (éd.), Genève, Droz, « Textes Littéraires Français », 1989.
- ANSEHLM, Valerius, *Die Berner-Chronik des Valerius Anselm*, présenté par l'association d'histoire du Canton de Berne, Bern, Wyss, 1884.
- BADIUS, Conrad, *Comédie du Pape Malade*, dans *La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, I, 7 (1561-1568)*, Enea Balmas et Monica Barsi éd., Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1995.
- BEZE, Théodore de, *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, Charles-Antoine Chamay (éd.), Genève, Droz, 2005.
- La Bible en laquelle sont contenus tous les livres canoniques, de la sainte escripture, tant du Vieil et du Nouveau Testament, et pareillement les Apocryphes, le tout translaté en langue françoise*, [Genève, Jean Gérard], 1540.
- FOXE, John, *Le Triomphe de Jesus Christ, Comedie Apocalyptique, traduite du latin de Jean Foxus Anglois, en rithme Françoise, & augmentee d'un petit discours de la maladie de la Messe, Par Iacques Bienvenu citoyen de Geneve*, Genève, Jean Bonnefoy, 1562.
- KIRCHMEYER, Thomas, *Le Marchant converti, tragédie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representees : pour entendre quelle est leur vertu et effort au combat de la conscience et quelle doit estre leur issue au dernier jugement de Dieu item suit après la Comédie du Pape malade, et tirant à la fin*, Genève, François Forest, 1591.
- LUTHER, Martin, *D. Martin Luthers Werke*, J. C. F. Knaake (éd.), Weimar, 1883.
- MALINGRE, Mathieu, *Moralité de la Maladie de Chrestienté à XIII personnages : en laquelle sont monstrez plusieurs abus advenuz au monde par la poison de peche et l'hypocrisie des hereticques*, Paris, Pierre de Vignolle [Neuchâtel, Pierre de Vingle], 1533.
- MANUEL, Niklaus, *Manuels Spiel evangelischer Freiheit*, Ferdinand Vetter (éd.), Leipzig, H. Haessel, 1923.
- NAOGEORGUS, Thomas, *Tragedia Nova Pammachius*, dans *Thomas Naogeorg. Sämtliche Werke, Dramen I*, Hans-Gert Roloff (éd.), Berlin-New York, de Gruyter, 1975.
- NAVARRÉ, Marguerite de, *Le Mallade*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, *Théâtre*, Geneviève Hasenohr et Olivier Millet (éd.), Paris, Champion, 2002.
- SACHS, Hans, *Sämtliche Fastnachtspiele. In chronologischer Ordnung nach den Originalen hrsg. von Edmund Goetze*, Halle, Niemeyer, 1880-87.

Ouvrages critiques

- BENEDICT, Philip, « *Of Marmites and Martyrs: Images and Polemics in the Wars of Religion* », in *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, 1994.
- BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, New York University Press, 2009.
- BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte, « *Le Marchant converti (1558) ou la mise en scène scatologique du débat sotériologique contemporain : comment se rapprocher d'un public à convaincre ?* », in R.

- Hillman, J. C. Garrot Zambrana et A. Plaut (éd.), *Théâtre et Polémique Religieuse à la Renaissance*, « Scène européenne : Regards croisés sur la scène européenne » (Centre d' Études Supérieures de la Renaissance, Université de Tours), 2014 : <<https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/regards/theatre-polemique>>, site consulté le 19-04-2019.
- , « La traduction française du *Christus Triumphans, comœdia apocalyptica* de John Foxe (Genève, 1562) : une (re)lecture biblique de l'actualité des conflits religieux », in Véronique Ferrer et Jean-René Valette (éd.), *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, Genève, Droz, 2017.
- CATHOLY, Eckehard, *Fastnachtspiel*, Stuttgart, Metzler, 1966.
- CROUZET, Denis, *La Genèse de la Réforme française 1520-1562*, Paris, Belin, 2008.
- DENIFLE, Heinrich, *Luther et le luthéranisme : étude faite d'après les sources*, Paris, A. Picard et fils, 1910.
- DOUDET, Estelle, « Y a-t-il un théâtre politique au Moyen Âge ? », in Ioana Galleron (éd.), *Théâtre et politique. Les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- EHRSTINE, Glenn, *Theater, Culture, and community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2002.
- GILMONT, Jean-François, *La Réforme et le livre, l'Europe de l'imprimé (1517-v. 1570)*, Paris, Cerf, 1990.
- HARTWEG, Frédéric, « Le drame scolaire protestant en Allemagne : aspects généraux et épanouissement en Alsace », in M. Lazard (éd.), *Aspects du théâtre populaire en Europe au XVI^e siècle*, Société française des seiziémistes, Paris, Sedes, 1989.
- HOLL, Fritz, *Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich, Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie*, n° XXVI, Erlangen & Leipzig, A. Deichert, 1903.
- LESTRINGANT, Frank, *Une sainte horreur ou le voyage en Eucharistie, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, PUF Histories, 1996.
- , *Le Huguenot et le sauvage. L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de religion, 1555-1589*, Genève, Droz, 2004.
- MADINIER, Tiphaine, « Le carnaval, un outil de la Réforme ? Les cas de Bâle et Berne », *Le Verger - bouquet* 6, novembre 2014.
- , *Les Combats de Carnaval et Réformation. De l'instrumentalisation à l'interdiction du carnaval dans les Églises luthériennes du Saint-Empire au XVI^e siècle*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Denis Crouzet (Université Paris-Sorbonne) et Olivier Christin (Université de Neuchâtel), soutenue le 27 novembre 2017.
- MELLETT, Catherine et MELLETT, Paul-Alexis, « La « marmite renversée » : construction discursive et fonctionnement argumentatif d'une insulte dans les polémiques des guerres de religion (1560-1600) », *Argumentation et Analyse du Discours*, revue en ligne, 8, 2012 : <<http://aad.revues.org/1273>>, site consulté le 19-04-2019.
- MOUREY, Marie-Thérèse Mourey, « Polémique et théâtre en Suisse. Les *Totenfresser* (1521) de Pamphilus Gengenbach », in J.-M. Valentin (éd.), *Luther et la Réforme du « Commentaire de l'Épître aux Romains » à la « Messe allemande »*, Paris, Éditions Desjonquères, 2001.
- PERSELS, Jeff, « Cooking with the pope : the language of food and protest in calvinist and catholic polemic from the 1560's », *Mediaevalia*, The Center for Medieval and Renaissance Studies, Binghamton University, New York, The State University of New York, vol. 22, 1999.

- , « The Sorbonnic Trots: Staging the Intestinal Distress of the Roman Catholic Church in French Reform Theater », *Renaissance Quarterly*, New York, The Renaissance Society of America, vol. 51, n° 4, hiver 2003.
- ROBERT-NICOUD, Vincent, « Renverser la marmite papale : construction d'un discours identitaire huguenot à l'aube des guerres de religion », *Histoire culturelle de l'Europe*, revue en ligne d'histoire culturelle de l'Europe, « Légendes noires et identités nationales en Europe », juin 2016 : <<http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php?id=165>>, site consulté le 04-09-2019.
- SCRIBNER, Robert W. Scribner, *For the sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, London-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1981.
- THEOBALD, Leonhard, *Das Leben und Wirken des Tendenzdramatikers der Reformationszeit, Thomas Naogeorgus, seit seiner Flucht aus Sachsen*, Leipzig, Heinsius Nachfolger, 1908.
- VALENTIN, Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre, 1554-1680 : contribution à l'histoire du monde catholique dans le Saint Empire romain germanique*, éd. revue et corrigée, Paris, Desjonquères, 2001.

