

HEIDY GRECO-KAUFMANN

LE THÉÂTRE RELIGIEUX À LUCERNE :
PARALITURGIES, DÉVOTION POPULAIRE,
REPRÉSENTATION, PROPAGANDE CONFESSIONNELLE

Les représentations du mystère de la Passion de Lucerne sont très connues parmi la communauté scientifique. Une pléiade de sources, des textes, des esquisses détaillées et de nombreux documents relatifs à la mise en scène nous font mesurer l'importance de la tradition du théâtre religieux à Lucerne, qui s'est établie à la fin du Moyen Âge et qui était foisonnante jusqu'au début du XVII^e siècle.¹ Les représentations du XVI^e siècle sur le *Weinmarkt*, le marché du vin à Lucerne, sont assez bien décrites et analysées.² En dépit de nombreuses publications, les origines médiévales de cette tradition étaient presque inexplorées. Lors de mes recherches sur l'histoire de la vie théâtrale de la ville de Lucerne, j'ai attiré l'attention sur ce sujet.³

La question de la genèse et du développement du théâtre religieux médiéval nous mène sans doute à la question de la relation entre culte et théâtre. Un sujet qui provoque souvent des discussions ardentes.⁴ Selon l'opinion commune le théâtre religieux médiéval est enraciné dans le rite ecclésiastique. Le trope de

1. La première représentation du mystère de la Passion en langue allemande à Lucerne a eu lieu en 1453, la dernière en 1616.

2. Cfr. B.M. EVANS, *Das Osterspiel von Luzern. Eine historisch-kritische Einleitung* (1943), trad. de P. HANGMANN, Bern, Theaterkultur-Verlag, 1961 ; *Das Luzerner Osterspiel*, sous la direction de H. WYSS, Bern, Francke, 1967, 3 voll. ; E. KONIGSON, *La place du Weinmarkt à Lucerne, dans Théâtre, histoire, modèles : recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XV^e au XVIII^e siècle*, études de F. DECROISSETTE, réunis et présentées par E. K., Paris, CNRS, 1980, pp. 43-90 ; H. KELLER-E. LANDMANN, *Osterspiele*, dans *Theaterlexikon der Schweiz*, sous la direction de A. KOTTE, Zürich, Chronos, 2005, vol. II, pp. 1357-360 et <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Osterspiele> (date de consultation : 30 avril 2018).

3. Cfr. H. GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes, Vfferbuuwung dess mentschen vnd der Statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, édition source et aperçu historique, Zürich, Chronos, 2009, 2 voll.

4. Le thème était l'objet d'une conférence à Köln en 1999, les contributions sont publiées dans *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, sous la direction de H.J. ZIEGLER, Tübingen, Niemeyer, 2004.

Pâques, le dialogue des trois Maries avec les anges devant le tombeau vide, est généralement considéré comme le germe initial de la théâtralisation du culte. Mais point de consensus quant au passage des paraliturgies au théâtre du marché. En 1903 Edmund Chambers a présenté son modèle évolutionniste.⁵ Il a décrit le développement de la dramatisation du mystère comme un processus progressif, partant de formes simples pour aboutir à des formes complexes. Il a identifié le pouvoir mimique-dramatique élémentaire de l'être humain comme force motrice pour s'opposer au cadre limitatif de l'église. Partant des notions de Chambers, Karl Young a modifié le concept en 1933.⁶ Se rapportant à la théorie de la mutation, il a constaté qu'il n'existait pas seulement un développement continu des formes dramatiques mais aussi de nouvelles créations spontanées. Contrairement à Chambers, Young ne voit pas un réflexe anticlérical dans la genèse du drame en langue vulgaire mais un procès de sécularisation. Sans tenir compte de la transmission réelle, tous les deux ont daté les textes simples d'une période plus ancienne et les textes complexes d'une période plus récente. En 1965, Bennett Hardison a critiqué la méthode darwiniste de Young et Chambers et a proposé une coexistence temporelle des formes simples et des formes complexes.⁷ Il a constaté quelque fois une interdépendance entre les textes, quelque fois des développements parallèles. À la différence de Chambers et Young, Hardison localise la théâtralisation du culte dans l'enceinte de l'église et non pas au dehors de la sphère cléricale. Rappelant l'allégorie de la messe, qui réfère tous les actes du rite aux éléments du cosmos biblique, il a établi la thèse qu'au Moyen Âge la messe même était considérée comme un drame religieux. Et il explique que dans la création théâtrale le rite se montre sous l'aspect de la représentation. Dans tous les cas, soit dans la messe, soit sur la place du marché, Hardison est convaincu que les interprètes n'agissent pas comme acteurs mais comme croyants.

La thèse de l'unité du rite et du jeu religieux a suscité une opposition fondamentale de Rainer Warning.⁸ Dans une fameuse publication de 1974, il constate qu'à l'occasion de la messe on ne répète pas un événement archaïque mais on célèbre l'acte unique de la rédemption. La proclamation de l'évangile avait dominé le mythe. Warning considère l'apparition des jeux religieux de langue vulgaire comme le retour du dualisme païen, opprimé par la doctrine officielle. Il base son argumentation sur le rôle prépondérant que prend le diable dans les représentations de langue vulgaire. La théorie de Warning postule un anticléricalisme encore beaucoup plus radical que celui de Chambers.

C'est Friedrich Ohly, un médiéviste renommé, qui a entièrement refusé la

5. Cfr. E.K. CHAMBERS, *The Medieval Stage* (1903), Oxford, Oxford University Press, 1967.

6. Cfr. K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church* (1933), Oxford, Clarendon Press, 1962-1967, 2 voll.

7. Cfr. O.B. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, John Hopkins Press, 1965.

8. Cfr. R. WARNING, *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München, W. Fink, 1974.

thèse de Warning.⁹ Dans sa prise de position, publié en 1995, il a démontré d'une manière convaincante que l'on n'a pas besoin de réactiver le diable d'un substrat archétypique-intemporel car dans la théologie il était toujours présent.¹⁰ Les positions de Warning et de Ohly influencent les discussions jusqu'à aujourd'hui. Le débat scientifique actuel ne s'intéresse plus aux oppositions païen *versus* chrétien ou anticlérical *versus* lié au culte, mais il se concentre sur la différence entre les actions liturgiques et la représentation théâtrale. D'un côté, on affirme la théâtralité de la liturgie médiévale, de l'autre, on souligne la différence entre la commémoration imaginative à l'occasion d'une représentation théâtrale et la présence réelle dans l'acte liturgique.¹¹

En prenant ce cadre théorique comme point de départ de mes recherches, j'ai examiné la situation historique locale pour trouver des indices de la théâtralisation du culte. En particulier, j'ai envisagé les circonstances de la première représentation en langue vulgaire et les relations entre paraliturgies et jeux religieux sur le marché. En outre, je me suis penché sur la continuité de la tradition pendant les querelles confessionnelles et la Contre-Réforme.¹²

1. *La vie religieuse à Lucerne à la fin du Moyen Âge*

A la fin du Moyen Âge, la vie religieuse de Lucerne était dominée par le monastère bénédictin de Saint-Léger, dit du Hof.¹³ Le clergé, surtout des

9. Cfr. F. OHLY, *Rezension zu Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 35) by Rainer Warning*, « Romanische Forschungen », xci, 1979, 1-2, pp. 111-141.

10. Cfr. F. OHLY, *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*, sous la direction de U. RUBERG et D. PEIL, Stuttgart, S. Hirzel, 1995, pp. 113-144.

11. Voir *Ritual und Inszenierung*, cit. ; CH. PETERSEN, *Ritual und Theater. Messallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer, 2004 ; A. VON HÜLSEN-ESCH, *Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, Droste, 2005.

12. Voir GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes*, cit. ; ID., *Hofbrückenbilder und Weinmarktspiele : Abhängigkeiten, Wechselwirkungen ?*, dans *Der Bilderweg auf der Hofbrücke in Luzern. Geschichte, Künstler, kulturelles Umfeld*, sous la direction de S. KUMSCHICK, Luzern, Raeber, 2003, vol. II, pp. 119-166 ; ID., *Von paraliturgischen Handlungen zum barocken Schauereignis : Genese und Entwicklung des Luzerner Osterspiels*, dans *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, sous la direction de S. HULFELD, A. KOTTE et F. KREUDER, Tübingen, A. Francke, 2007, pp. 45-87 ; ID., *Inszenierte Rituale der Gewalt in der städtischen Wirklichkeit und auf der Bühne. Anmerkungen zur Aufführung des Donaueschinger Passionsspiels in Luzern*, dans *Power and Violence in Medieval and Early Modern Theater*, sous la direction de C. DIETL, CH. SCHANZE et G. EHRSTINE, Göttingen, R&R unipress, 2014, pp. 107-121 ; ID., *Die frühe Hochblüte des Luzerner Theaters. Osterspiele und Fastnachtspiele im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, dans *Bühnenlandschaften. Theater in der Zentralschweiz*, sous la direction de B. ISELE, Luzern, Pro Libro, 2016, pp. 8-25.

13. Pour l'histoire de l'abbaye St. Léger à Lucerne voir le dictionnaire historique de la

moines d'origine alsacienne, était le propriétaire de la ville et des environs. Le lac séparait l'arrondissement du couvent du centre de la ville, qui s'étendait à l'embouchure de la Reuss (fig. 1). Un pont couvert en bois reliait les deux centres. Déjà au XIV^e siècle, sont documentés des litiges entre les habitants du monastère et la bourgeoisie. La querelle s'est formée sur un fond politique. Les moines étaient fidèles à la monarchie Habsbourg tandis que la bourgeoisie était liée aux trois cantons forestiers qui luttaient pour l'indépendance. De plus existait le problème de la cure spirituelle des laïques. Le clergé monastique ne s'occupait pas de la paroisse. C'était le curé séculier, financé à partir de 1433 par la bourgeoisie, qui en était responsable. Mais ses fonctions étaient restreintes, il dépendait largement des instructions de l'abbé du monastère. Il avait le droit de célébrer la messe dans la chapelle St. Pierre au centre-ville sauf pendant la semaine sainte à Pâques. La célébration de la fête la plus importante de l'année ecclésiastique était réservée au clergé de l'abbaye. A Pâques, le curé n'avait que le droit de réciter le *Confiteor*, la confession, en langue allemande avec les membres de la paroisse. Toutes les autres cérémonies étaient exécutées par le clergé régulier et en langue latine.

Les solennités se déroulaient dans l'église monastique et la chapelle du Saint-Sépulcre. Selon les textes liturgiques, les célébrations commençaient le Vendredi saint avec une procession des croyants de la ville et des alentours vers l'église principale. Au centre des rites du Vendredi saint se trouvait l'*adoratio crucis*, l'adoration de la Sainte Croix, qui se trouvait sur l'autel principal, situé au milieu de l'église. Puis les prêtres enlevaient la croix et l'apportaient dans une procession dans la chapelle du Saint-Sépulcre. Il est vraisemblable qu'on ait échangé la croix par une sculpture du Christ dès le XIV^e siècle. Les paraliturgies qui suivaient se déroulaient dans la petite chapelle qui était situé hors de l'église, à l'aile est du cloître. Là on plaçait un sarcophage représentant le Saint-Sépulcre. Un exemple d'un tel coffre en bois, daté environ de 1430, est préservé en Suisse centrale (fig. 2).¹⁴ Pendant la cérémonie de la *depositio crucis* on déposait la croix ou bien la sculpture du Christ dans le sarcophage et on fermait le couvercle. La chapelle du Saint-Sépulcre restait un lieu de dévotion également ouvert au public. Pendant la nuit de Pâques, les chanoines se retrouvaient dans la chapelle pour la cérémonie secrète de l'*elevatio crucis*. L'enlèvement de la croix ou de la sculpture était une action silencieuse ; contrairement à toutes les autres paraliturgies, on ne l'accompagnait pas de chants. Probablement on déposait la sculpture dans la sacristie. Vers minuit, la procession de tout le clergé s'approchait de la chapelle du Saint-Sépulcre et s'y réunissait pour la commémoration de la Résurrection du Christ. Devant

Suisse : <http://hls-dhdss.ch/m.php?lg=d&article=F12236.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

14. Sarcophage en bois : le couvercle ouvert montre la scène du dialogue des trois Maries avec les anges, 1430 env. (Baar Canton Zoug, Museum in der Burg Zoug, inv. 3236).

le coffre, les participants assistaient à la scène de la *visitatio sepulchri* : des élèves de l'école monastique chantaient l'antienne *Quem queritis*, interprétant les rôles des trois Maries et des deux anges. Les anges montraient le drap mortuaire et annonçaient la Résurrection du rédempteur. Ensuite, tous les participants quittaient la chapelle en procession. En chantant *Surrexit dominus de sepulchro* le clergé faisait son entrée solennelle dans l'église où tous les paroissiens étaient réunis. On finissait la célébration en chantant ensemble le *Te deum*.

Les documents trouvés dans les archives révèlent ainsi que la théâtralisation du culte était bien avancée au milieu monastique de Lucerne à la fin du Moyen Âge. Les acteurs étaient des membres du clergé et des élèves du couvent. Le curé séculier de la paroisse était obligé d'assister aux cérémonies. Les fidèles laïques en revanche étaient exclus des scènes dramatiques qui étaient jouées dans la chapelle. La foule qui faisait le pèlerinage à l'église principale de la région pendant la Semaine sainte avait développé d'autres formes pour commémorer la Passion et la Résurrection du Christ. D'après des notes du greffier municipal Renward Cysat¹⁵ nous apprenons qu'au XVI^e siècle les fidèles avaient la coutume de faire des processions individuelles autour de l'église, en s'arrêtant aux différentes stations pour faire leurs dévotions devant les tableaux et les sculptures qui présentaient des scènes de la Passion et de la Résurrection. La contemplation des images permettait aux croyants de remémorer tous les épisodes bibliques. On arrive donc à la conclusion que la commémoration du mystère de la Passion et de la Résurrection se déroulait sous différentes formes et par différents acteurs : le clergé monastique célébrait les Jours Saints d'une manière théâtrale, certains chanoines imitaient des personnages bibliques. La communication, les chants et les oraisons étaient uniquement en latin. Les laïques, ne maîtrisant pas la langue de l'église et étant exclus des représentations théâtrales, formaient leurs propres processions et méditaient devant les tableaux.

2. La première représentation d'un jeu de la Résurrection en langue allemande médiévale

Les premiers témoignages d'une représentation religieuse en langue vulgaire sont très minces : d'après le relevé du compte de l'année 1453 la municipalité a payé une somme de trois livres aux élèves pour la représentation d'un « jeu de Pâques ». Ce fait a été interprété par les scientifiques Eberle¹⁶ et Evans¹⁷ comme preuve que les premières représentations étaient organisées par

15. Voir H. GRECO-KAUFMANN, *Cysat, Renward*, dans *Verfasserlexikon. Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620*, Berlin, De Gruyter, 2012, vol. II, coll. 85-92.

16. Cfr. O. EBERLE, *Theatergeschichte der innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200-1800*, Königsberg i. Pr., Gräfe und Unzer, 1929, p. 13.

17. Cfr. EVANS, *Das Osternspiel von Luzern*, cit., pp. 36, 244 (n. 13).

le clergé régulier et avaient lieu aux alentours du monastère. Mais si on tient compte des circonstances politiques, les tensions entre la seigneurie cléricale et la bourgeoisie, une contribution financière à un tel spectacle de la part de la municipalité semble peu probable. Mais qui étaient alors les acteurs et où était situé le lieu de la représentation ?

C'est encore Renward Cysat, le greffier qui avait la fonction du metteur en scène des grands spectacles religieux de 1583 et 1597, qui nous donne des indications. Il a tenté à plusieurs reprises de reconstruire l'histoire de la tradition théâtrale de Lucerne. Cysat nous informe que la première représentation de l'histoire de la Résurrection avait été jouée par des religieux à l'occasion de la réunion du chapitre des cantons forestiers. Bien que Cysat ne fournisse pas l'emplacement du lieu de la représentation, il le trahit quand même. Nous savons d'autres sources que les membres du chapitre – les curés de la Suisse primitive – se réunissaient quatre fois par an dans la chapelle de St. Pierre. Cette chapelle n'était pas seulement le lieu de culte le plus ancien de la ville mais il fonctionnait aussi comme hôtel de ville. La grande place avec le cimetière devant la chapelle était, dès la fondation de la cité, le lieu principal de la représentation bourgeoise et des spectacles, même des tournois des aristocrates. Jusqu'à la fin du XV^e siècle, la place de la chapelle, la *Kappellplatz*, était le seul grand espace libre dans l'enceinte de la ville, car à l'époque le marché au vin, le *Weinmarkt*, était occupé par des installations fixes du marché.

Les curés et les élèves de l'école du couvent ont sans doute présenté leur jeu de la Résurrection sur cette place et la municipalité a soutenu cette initiative. La raison en est assez claire : l'intérêt des ecclésiastiques était d'expliquer le mystère de Pâques d'une manière compréhensible aux membres de la paroisse et la bourgeoisie aspirait à l'indépendance de l'abbaye et favorisait le sermon en langue allemande. Cysat, notre historien du XVI^e siècle, raconte que les bourgeois étaient très enthousiasmés par cette première représentation en centre-ville et désiraient voir d'autres jeux religieux de ce style. Les représentations suivantes étaient plus élaborées et contenaient aussi des scènes de la Passion. Comme les laïques voulaient participer à ces spectacles prestigieux, ils fondèrent en 1470 la fraternité de la couronne d'épines, la *Bruoderschaft zur dörmünen Cron*, responsable pour les jeux de Passion depuis lors.¹⁸

Les textes originaux de ces premières représentations sont perdus, mais nous avons la chance d'en posséder une copie, écrite après 1470 en Allemagne du Sud. Le manuscrit de Donaueschingen, nommé d'après l'endroit de la découverte, donne une version déjà très élaborée du mystère de la Passion de Lucerne.¹⁹

18. H. DOMMANN, *Die Luzerner Bekrönungsbruderschaft als religiöse Spielgemeinde*, dans « Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur », III, 1930-1931, pp. 54-68.

19. Aujourd'hui le manuscrit est conservé dans la Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Sig. HS 137. Cfr. *Das Donaueschinger Passionsspiel*, sous la direction de A. TOUBER, Stuttgart, Reclam, 1985.

La comparaison avec des versions transmises du XVI^e et XVII^e siècle montre que le texte de 1470 était la base des toutes les représentations suivantes.²⁰ Le manuscrit de Donaueschingen qui se trouve aujourd'hui à Karlsruhe contient une feuille unique, qui montre clairement ne esquisse d'un aménagement d'un jeu de Passion (fig. 3). La localisation de ce plan n'était pas évidente. Plusieurs chercheurs ont émis des hypothèses. En voici le résumé :

- le plan se réfère au texte du manuscrit de Donaueschingen ;²¹
- le plan se réfère au texte du jeu de Passion de Villingen, écrit en 1599 ;²²
- le plan se réfère à la mise en scène d'une version courte de la Passion de Villingen du XVII^e siècle ;²³
- le plan se réfère à la mise en scène de la Passion du protestant Zurichois Jakob Ruf, imprimé en 1545.²⁴

Toutefois aucune proposition n'était étayée et il s'est avéré dans le cadre de mes recherches qu'il s'agissait de pures spéculations. En considérant le fait que le texte de Donaueschingen appartient à la tradition de Lucerne, il est étonnant que personne n'ait insisté pour y localiser l'esquisse. L'Américain Blake-more Evans est le seul à avoir remarqué une similarité entre le croquis de Donaueschingen et les esquisses établies par Renward Cysat de la représentation du jeu de Passion en 1583. On y trouve beaucoup de caractéristiques du décor identiques lieux théâtraux identiques, mais il n'était pas possible de le placer correctement au *Weinmarkt*.²⁵ Le plan de Donaueschingen restait énigmatique. Les éléments qui irritaient le plus les chercheurs étaient les tombeaux autour du Saint-Sépulcre et les arcs, dont un appelé *das tor*, la porte. En étudiant en détail la situation historique du lieu théâtral présumé des premières représentations religieuses, on constate que ces éléments existaient en réalité. Les tombeaux se trouvaient dans le cimetière devant la porte de la chapelle St. Pierre, la porte, *das tor*, faisait part de l'enceinte de la cité, et les deux arcs désignaient les ruelles qui mènent à la place de la chapelle, la *Kappellplatz*. Alors j'ai découpé le plan pour réorienter les sections selon la situation topographique.²⁶ Voici l'arrangement qui se présente : le paradis, sous l'avant-toit

20. Ivi, p. 14.

21. Cfr. B.M. EVANS, *The Staging of the Donaueschingen Passion Play*, « Modern Language Review », 1920, 15, pp. 65-76, 279-297 : 283 ; E. HARTL, *Das Drama des Mittelalters, Passionsspiele II* (1942), Darmstadt, Philipp Reclam jun., 1966, p. 11.

22. Cfr. G. DINGES, *Untersuchungen zum Donaueschinger Passionsspiel*, Breslau, M.&H. Marcus, 1910, p. 135 ; A.M. NAGLER, *Der Villingen Bühnenplan*, « The Journal of English and Germanic Philology », 1955, 54, pp. 318-331.

23. Cfr. W.F. MICHAEL, *Frühformen der deutschen Bühne*, Berlin, Verlag der Gesellschaft, 1963, p. 51.

24. Cfr. B. THORAN, *Studien zu den österlichen Spielen des deutschen Mittelalters. Ein Beitrag zur Klärung der Abhängigkeit voneinander*, Göppingen, Kümmerle, 1976, p. 383.

25. Cfr. EVANS, *The Staging of the Donaueschingen Passion Play*, cit., p. 283.

26. Voir GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes*, cit., p. 171.

de la chapelle, les trois croix de Golgotha et – entouré des tombeaux du cimetière – le Saint-Sépulcre. Cet ensemble sacré est situé dans la partie la plus élevée de la place. Au-dessous se trouvait le Mont des oliviers avec le jardin et, au point le plus bas juste en face, était installé l'Enfer. Du même côté, au nord de la place, on avait prévu les maisons de Anne, Caïphe et Pilate. Vis-à-vis se trouvaient la maison de Hérode et – le long de l'église – la maison de la Sainte-Cène. Le grand espace libre au milieu était équipé de deux colonnes : la colonne de la flagellation et une colonne où était placé le coq pour la scène de la trahison de l'apôtre Pierre (fig. 4).

À l'aide du plan et du texte de Donaueschingen, on peut donc reconstruire sans problème toute la représentation. Les positions des différentes stations autour de la chapelle et l'absence de démarcations pour les spectateurs révèlent que la mise en scène au XV^e siècle sur la place de la chapelle divergeait considérablement de celle du *Weinmarkt* au XVI^e siècle. Sans doute la représentation se déroulait à la manière d'une procession. L'affinité avec les paraliturgies et les coutumes de la dévotion populaire est évidente. Mais au lieu de la sculpture, c'était un être humain qui interprétait le Christ et toutes les stations de la Passion et de la Résurrection étaient jouées par des acteurs, présentant les scènes sous forme de tableaux vivants.

Retournons à la question de la relation entre culte et théâtre. Mes études ont montré clairement que le culte théâtralisé, les paraliturgies avec les chants solennels, les sculptures et tableaux avec leurs scènes suggestives et les pratiques de la dévotion populaire ont été la source des spectacles religieux du marché. La première représentation en 1453, un jeu de la Résurrection très modeste, ne consistait qu'en chants liturgiques et en dialogues simples, qui étaient des paraphrases en langue allemande des chants latins. Les élèves du monastère n'interprétaient pas seulement les chants mais ils jouaient aussi les rôles des anges, les âmes sauvées de l'enfer et les trois Maries. Tous les autres personnages étaient interprétés par les curés du chapitre. Ce fait prouve que la genèse du jeu de la Résurrection en langue vulgaire n'était pas principalement un réflexe anticlérical. Mais il était quand même dressé contre le clergé de l'abbaye et aussi contre la culture monastique élitaire. Comme l'initiative partait des curés et était soutenue par la bourgeoisie, on peut en déduire que la raison de la dramatisation du mystère en langue vulgaire était le désir de communiquer le dogme d'une manière compréhensible et d'intégrer les laïques dans les cérémonies. Au fond, les curés n'ont rien créé de nouveau. Ils ont composé un spectacle avec des éléments déjà bien connus : processions, actions théâtrales, chants liturgiques. Et très souvent l'iconographie traditionnelle des tableaux et des sculptures a servi comme modèle à la mise en scène.²⁷ Même si l'événement n'a pas eu lieu dans l'église mais au centre bourgeois de la ville, on ne

27. Voir A. TOUBER, *Passionsspiel und Ikonographie*, dans *Ritual und Inszenierung*, cit., pp. 261-272 ; GRECO-KAUFMANN, *Hofbrückenbilder und Weinmarktspiele*, cit.

peut pas y voir un acte de sécularisation. Car la motivation est exactement la même : la commémoration des épisodes bibliques. Quant au discours scientifique autour de la question concernant de la différence entre culte et théâtre on peut ajouter que la participation à une représentation théâtrale était considérée comme un acte de dévotion. Et la présence réelle du Christ était hors de tout doute pour les croyants. Le fait que le pape accordait l'indulgence aux acteurs comme aux spectateurs en est une preuve. D'autre part, il est évident que la participation comme acteur à un jeu religieux signifiait aussi un grand honneur. Les nobles patriciens qui, au fil du temps, ont dominé de plus en plus les représentations du mystère les ont utilisées comme espace de visibilité sociale. Mais les motifs religieux et les intérêts séculiers – commerciaux ou politiques – ne s'excluent pas, bien au contraire ! Si l'on considère le développement des représentations du théâtre religieux au XVI^e siècle, on constate que les liens étroits entre religion et politique n'ont fait qu'augmenter.

3. *Le théâtre religieux pendant le débat confessionnel : les témoignages italiens*

Au cours des querelles confessionnelles, les représentations sur la place du *Weinmarkt* ont été un moyen de propagande du *Credo* catholique et ont servi à renforcer les liens avec les coreligionnaires. Le théâtre est devenu définitivement une affaire d'état. Le gouvernement n'a épargné ni peine ni dépense pour le rendre encore plus prestigieux et plus populaire. De surcroît, on a modifié et élargi le répertoire traditionnel²⁸ en dramatisant d'autres sujets issus de l'imaginaire chrétien : le fils prodigue (1533), l'Antéchrist et le Jugement dernier (1549), la vie des apôtres (1585 et 1599), la vie de Ste. Catherine (1595), de St. Guillaume (1596) etc. Les représentations à Lucerne attiraient beaucoup de monde ; parmi les spectateurs des cantons catholiques voisins on trouvait aussi quelques-uns des cantons réformés et même des visiteurs de l'étranger. Lucerne, chef-lieu des catholiques de la confédération helvétique, était régulièrement une station sur la route des envoyés italiens. Dans les archives de l'État de Milan se trouvent trois lettres qui attestent la présence d'ambassadeurs italiens pendant les événements théâtraux de Pâques.²⁹ Dans une lettre du 17 avril

28. Le répertoire traditionnel des représentations de deux jours au XVI^e siècle couvre la plupart des épisodes de l'Ancien et du Nouveau testament – de la création des premiers êtres humains, la naissance de Jésus-Christ, sa vie d'ici-bas, jusqu'à la Passion, la Résurrection et la réparation à la Pentecôte.

29. Pour l'édition des textes originaux voir : L. HAAS, *Über geistliche Spiele in der Innerschweiz. Mailändische Augenzeugenberichte von 1533, 1549 und 1553*, « Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte », XLVII, 1953, 2, pp. 113-122. Traduction en allemand : ID., *Geistliche Spiele in Luzern und Altdorf nach mailändischen Berichten von 1533, 1549 und 1553*, « Schweizer Theaterjahrbuch », XXI, 1953, pp. 143-147. Reimpression des sources italiennes et nouvelle traduction en allemand : GRECO-KAUFMANN, *Zuo der Eere Gottes*, cit., vol. II, pp. 118, 125-129.

1533, adressée au duc de Milan, l'ambassadeur Domenico Panizono, qui séjourna à Lucerne en compagnie du nonce papal³⁰ Enneo Filonardi et des députés de l'empereur, transmet un rapport sur une représentation du Fils prodigue :

il doppio disnare se vide fare in piazza una representatione de quel padre che havea doi figlioli et a uno, data la parte sua, andò triumfando fin che l'hebbe consumato il tutto; poi ritornato dal padre non solo lo receppe, ma ne fece grande iubilatione, et quantonche l'altro figliolo se ne dolesse, pur anchora lui fu rapacato et condotto a tavola, dove se concluse la representatione.³¹

Cette lettre, quoique peu informative, nous a permis de dater correctement la représentation du Fils prodigue à Lucerne, conservée dans une version imprimée chez Schouber à Bâle en 1537.³² Dans la préface de cette publication, l'auteur, le greffier et metteur en scène Hans Salat,³³ explique le sens de la parabole : comme l'enfant prodigue de l'évangile selon saint Luc, les enfants perdus du présent doivent rejoindre « le vrai père, alors le vrai père céleste ». De toute évidence, le message ciblait les apostats de la « vraie » foi, soit de la foi catholique. A Pâques 1533, Lucerne était le lieu de la réunion des députés des cantons catholiques (diète fédérale) ;³⁴ on peut considérer la représentation théâtrale devant des personnalités politiques de premier rang comme une prise de position au sujet du destin de la confédération, qui se trouvait scindée après la guerre confessionnelle de Kappel, au cours de laquelle le réformateur Ulrich Zwingli trouva la mort.³⁵

La promotion de la politique des cantons alpins et des doctrines catholiques était sans doute aussi la motivation principale de la mise en scène de l'Antéchrist et du Jugement dernier par le greffier Zacharias Bletz³⁶ à Pâques 1549, dont nous parle Giovanni Angelo Rizio, envoyé de Charles Quint auprès de

30. Pour la nonciature voir le dictionnaire historique de la Suisse : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11742.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

31. Milano, Archivio di stato (ASMi), *Carteggio Visconteo Sforzesco, Potenze estere*, b. 636, 17 avril 1533.

32. Cfr. *Eyn parabel oder glichnus / vs dem Euangelio Luce am 15. Von dem verlorren oder Güdigen Sun mit sprüchen anzeygt / nutzlich vnd kurzweylig zu lesen*, imprimé par L. SCHOUBER, Bâle, conservé dans Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz de Berlin, Sig. Yp 8096, édité par J. Baechtold, *Hans Salats Drama vom verlorrenen Sohn*, dans *Der Geschichtsfreund* 36, Stans, von Matt, 1881, pp. 1-90 ; reproduction du tract et commentaire : R. SCHLAEPFER dans *Fünf Komödien des 16. Jh.*, sous la direction de W. HAAS et M. STERN, Bern, Lang, 1989, pp. 61-181.

33. Cfr. H. GRECO-KAUFMANN, *Salat (Salatt, Seiler, Seyler), Johannes (Hans)*, dans *Verfasserlexikon. Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620*, cit., vol. XVI, 2016, coll. 158-166.

34. Voir le dictionnaire historique de la Suisse : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F10076.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

35. Voir le dictionnaire historique de la Suisse : <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F8903.php> (date de consultation : 30 avril 2018).

36. Cfr. H. GRECO-KAUFMANN, *Bletz, Zacharias*, dans *Verfasserlexikon. Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620*, cit., vol. I, 2011, coll. 291-296.

la Confédération helvétique, dans ses lettres du 20 et 30 avril 1549 adressées au gouverneur de Milan.³⁷ Rizio était invité, conjointement avec son collègue de Bologne, Ascanio Marso, le représentant permanent de Charles Quint en Suisse, à assister à la représentation des jeux eschatologiques.³⁸ Dans son premier courrier, Rizio met en vedette l'importance de l'imminent événement et donne des informations sur les travaux préparatoires du spectacle, qui semblait éclipser tout ce qu'on connaissait jusqu'alors. Entre autres, nous apprenons que la représentation de deux jours impliquait plus de 500 personnes et qu'on attendait une grande foule de spectateurs des autres cantons, même de ceux qui avaient adopté la nouvelle religion. En outre, Rizio avise son supérieur des banquets prévus pendant les deux jours et constate qu'il ne peut pas y manquer même s'il est souffrant.

Dans son bulletin du 30 avril, Rizio rend compte de la grande manifestation théâtrale ayant eu lieu le 24 et – après une interruption à cause d'une pluie battante – les 25 et 26 avril 1549. Ne tarissant pas d'éloges sur le spectacle, il décrit *in extenso* le déroulement de l'action, la construction de la scène, les costumes des acteurs, le décor et les accessoires, les effets visuels et l'arrangement musical.³⁹ Grâce au témoignage de l'ambassadeur italien ainsi qu'aux textes et aux didascalies des drames de l'Antéchrist et du Jugement dernier, on peut se faire une idée assez concrète de la splendeur et de l'efficacité du spectacle concernant la fin des jours. Dans le contexte des querelles confessionnelles, le thème de la distinction entre la vraie et la fausse religion, entre l'Antéchrist et le Rédempteur, était évidemment d'actualité. L'incertitude à propos des questions de foi et la peur des conséquences dans l'au-delà étaient largement répandues. La mise en scène du sujet eschatologique était sans doute dans l'air du temps et attirait un grand public. Grâce à Rizio, nous avons même la chance d'apprendre quelques détails sur la réception du jeu. Dans sa lettre du 30 avril, il rapporte « que le public a applaudi fortement quand les diables traînaient les condamnés vers l'enfer » et que « les adhérents à la nouvelle foi protestaient quand ils entendaient des commentaires sur le prédicateur, que l'on blâmait d'avoir été d'abord frère convers, puis prêtre et ensuite prédicateur et tout cela uniquement par fourberie et avidité, et pour vivre en liberté et bénéficier des richesses de l'église ». Rizio conclut son rapport avec la constatation que « en dehors de cette plainte, jusqu'alors la représentation n'a pas porté à conséquence ».

Grâce à la richesse des matériaux transmis, textes des jeux, didascalies, listes des acteurs, esquisses etc. la tradition du théâtre religieux de Lucerne est probablement l'une des mieux documentées d'Europe, d'autant plus que nous possédons les rapports des témoins oculaires que sont les ambassadeurs italiens. Ce bref aperçu de son histoire nous permet de mieux percevoir un fil

37. Cfr. *Annexe*.

38. Voir doc. 1.

39. Voir doc. 2.

rouge à travers les siècles : l'interdépendance des différentes formes théâtrales, de l'exercice de la religion et de la politique de l'époque.

ANNEXE

Critères d'édition : nous avons procédé à la division des mots en *scriptio continua*, à la résolution des abréviations, à la normalisation de l'alternance entre majuscules et minuscules et à la subdivision du texte en paragraphes. Les signes de ponctuation et les signes diacritiques ont été insérés conformément à l'usage contemporain. Les orthographes latines et les cas de gémation et de destruction de consonnes ont été conservés. Documents édités par Claudio Passera.⁴⁰

Doc. 1

ASMi, *Carteggio delle cancellerie dello Stato, Copia de littere del servitore Rizio de xx aprile 1549 de Lucerna al Illustrissimo don Ferdinando*, b. 98, [ff. 427v.-428r.].

Questi signori fanno representare il *Giudicio universale* a questa Pasqua, nel quale interveneranno più de 500 persone computati quelli che recitarano versi in thodescho cavati da la sacra scrittura, et li morti seu vivi che saranno resuscitati, de ogni grado et qualità. Et già l'apparato è quasi in ordine, quale si fa alle spese de li signori. Delli adobbamenti et vesti li particolari che gl'intervengano fanno la spesa.

Se dice sarà una bellissima cosa, et che d'anni 40 in qua non è stata fatta una simile representatione in questi paesi. Incomincerà il primo giorno doppo le tre feste de Pasqua, et durarà dui giorni. Gli concorrerà grande numero de genti de tutti l'altri cantoni, etiam de la nova religione.

Io me preparo per fare banchetti tutti quelli dui giorni, et non puotrò fare di manco, anchorché non mi venga molto comodo per molti rispetti.

Doc. 2

ASMi, *Carteggio delle cancellerie dello Stato*, b. 98, [ff. 501r.-503v.].

Alli xxiiii del presente fu dato principio alla representatione del *Giuditio generale*, de quale con le mie precedenti ho scritto. Et fattone una parte, sopravvenne tanta pioggia che forno constretti interlassare.

40. Les lettres en question ont été découvertes et publiées, avec quelques erreurs de transcription et avec des signes de ponctuation différents, par L. HAAS, *Über geistliche Spiele in der Innerschweiz. Mailändische Augenzeugenberichte von 1533, 1549 und 1553*, « Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte », XLVII, 1953, 2, pp. 113-122.

Alli xxv et xxvi l'hanno continuata et finita in hore venti in tutti tre li giorni.

L'apparato è stato bellissimo, parimente tutti li addobamenti, sì del Dio padre et della Madonna, come del Salvatore con li dodeci apostoli, sette angeli vestiti tutti di bianco et cinque de diversi colori con l'alle et incensarii in mano – et tra li sette gli n'erano quattro con le trombe et l'altri tre con bacchette inargentate in mano –, santo Giovanni Battista, Enoch, Elia, Santo Paulo, li quattro evangelisti, li quattro dottori della ghiesa, molti propheti – et massime quelli che hanno predito tale iudicio et la resurrezione delli morti –, l'Anticristo, resuscitatione de morti fatta per esso Antichristo in virtù del diavolo, molti re, principi et populi che se convertirno alla fede dell'Antichristo, Gog et Magog capitanei con uno essercito, che combatevano per l'Antichristo, quali fecero amazzare molti propheti et loro stessi amazzorno Enoch et Elia, quali puoi fuorno resuscitati dal Salvatore. Da una banda gli era il paradiso e da l'altra l'inferno con Lucifero e Belzabù et uno grande numero de diavoli.

In quelli che sono resuscitati gli sono stati pontefici, cardinali, patriarchi, arcivescovi, vescovi, abbatì, prothonotarii, preti, frati, monaci, heremiti, predicanti, abbadesse, priore, monache et de ogni altra sorte religiosi che si possa immaginare. Item imperatori, imperatrice, re, regine, principi, principesse, duchi, duchesse, marchesi et marchesane, conti, baroni, signori liberi, nobili, cavaglieri, capitani generali, capitani locotenenti, soldati da cavallo et piede, governatori, offitiali, homini et donne de tutte le conditioni, età et sorte seculari che sia possibile a ritrovare.

Li dannati de tutte le sorte prefate nanzi la sententia ultima del giuditio hanno confessati tutti li suoi peccati et delitti in questo idioma, in rima, accomodatamente et con voce intelligibile. L'angeli dissero nanzi il salvatore tutte le buone opere fatte in questo mondo per li salvati, quali fuorno separati dalli dannati et condutti in paradiso dalli angeli prefati. Li dannati fuorno condutti al inferno da tutti li diavoli circondati con una grossa cathena di ferro. Et in quello atto fu fatto uno grande applauso per detti diavoli, et nel inferno uno strepito grandissimo con fochi diversi et tiri d'artigliaria, che pareo volesse ruinare il mondo, benché prima fosse statta abbrusciata una città per significatione del mondo, et nanzi quello atto piovesse sangue et fuorno diversi segni in cielo et in terra. Cascò la luna et il sole.

Li morti haveano in testa et in mano regni, corone, cappelli, mitre, croce, sceptri, bastoni, pastorali et altri segni, di modo che tutti si comprendevano et cognoscevano per quelli che se representavano. Resuscitorno dalle quattro parti del mondo al sono delle trombe degli quattro angeli, tutti con giupponi et calze de tella di colore incarnato smarito che pareano tutti nudi.

Quello che disse il prohemio fu uno capitano tutto armato in bianco con elmo et pennaggi bravissimi, sopra uno bello cavallo guarnito riccamente, et lui con una sopraveste alla foggia romana di raso cremesille, et havea diece allabardieri armati in bianco con celade, penne et allabarde bellissime et uno che gli portava inanzi una bandera quadra picciola, et tutti erano adobati del colore come il capitano. Il primo giorno et l'altri doi giorni comparsero tutti armati come prima, ma le sopraveste et pennaggi di colore payado.

Il soprastante della representatione, quale è stato uno delli segretarii qui del Consiglio, il primo giorno comparse vestito alla romana con uno manto di raso cremisille et

uno libro coperto del medemo, in quale stavano descritti tutti li versi della representatione, con una bachelta indorata in mano, et l'altri doi giorni comparse vestito alla medema foggia, ma di colore payado.

Gli era una sinagoga de ebrei vestiti diversamente, che spesso tra l'uno atto et l'altro cantavano in ebraico, che faceva uno bello vedere et odire. Appresso gli erano trombetti, tromboni, cornamuse, flauti longhi, violoni et viole, et una bonissima musica di voce che sonavano et cantavano mo' l'uno mo' l'altro tra l'atti che si facevano. Tutti li atti fuorno belli et tra l'altri fu bellissimo quando al improvviso comparse il Salvatore in alto sopra uno grande circulo rosso, verde et giallo di colore smarito, sostenuto da certi artificii in colore dell'aere. Parea nudo con uno manto sopra de colore cremisille sottilissimo et mostrava le piagge nel costato, mani et piedi, quali tenea appoggiati sopra una palla fatta come uno mondo. Stava con le mani spanse, et dalla banda dritta per scontro della bocca gli era uno lilio bianco con le foglie et rami verdi et da l'altro canto una spada tutta rossa, sostenuti da doi ferri fatti di modo che pareano stare in aere senza alcuno sostegno.

Quelli che sono stati presenti a tale spettacolo – tra sopra la piazza che tiene del longo, dove se recitava, e sopra balchi, balchesche, finestre et tetti –, al giuditio di ogni persona esperta, sono stati stimati circa persone ottomillia. Gli sono intervenuti molti delli cantoni della nova religione, quali per quanto si è inteso non se sono doluti d'altro che delli motti detti per il predicante, facendo mentione essere stato frate et poi prete et al ultimo predicante et tutto havere fatto per ribaldaria, avaritia, stare in liberta et godere li beni della ghiesa. Pure non è seguito altro sino adesso.

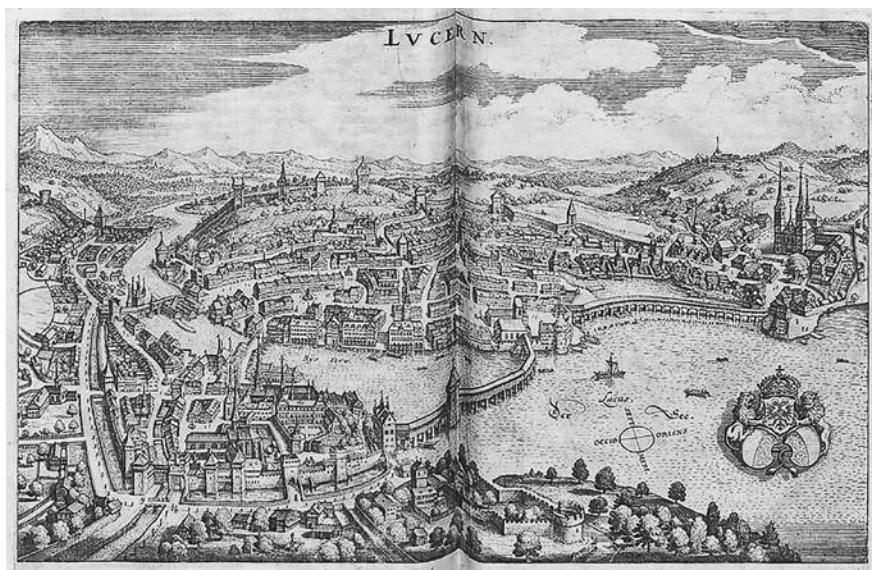


Fig. 1. Matthäus Merian, Vue de Lucerne d'après le plan de la ville de Martinus Martini, 1597, gravure (dans *Topographia Helvetiae, Rhaetiae, et Valesiae*, Frankfurt 1654, tav. n.n.).



Fig. 2. Sarcophage en bois : le couvercle ouvert montre la scène du dialogue des trois Maries avec les anges, 1430 env. (Baar Canton Zoug, Museum in der Burg Zug, inv. 3236).

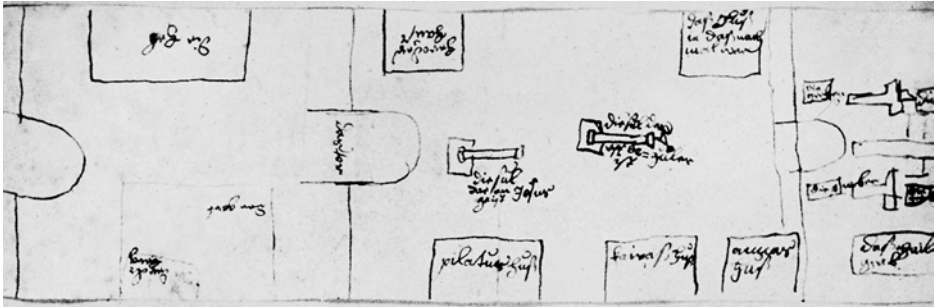


Fig. 3. Esquisse de l'aménagement du jeu de Passion pour la scène de la représentation à Lucerne, 1470 env. (Donaueschingen, Fürstenbergischen Hofbibliothek, ms. 137).

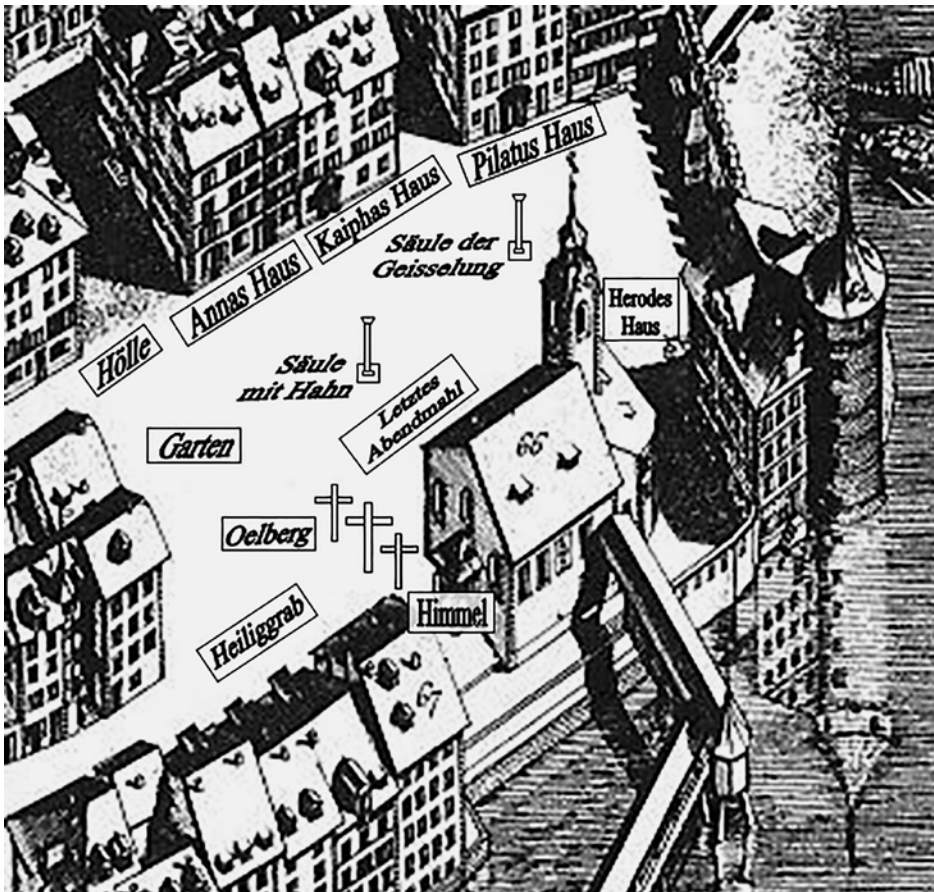


Fig. 4. Hypothèse du plan de la scène du jeu de la Passion sur la place de la chapelle (« Kappellplatz ») à Lucerne (1470 env.) construit d'après la vue de Lucerne de Mathäus Merian et l'esquisse de Donaueschingen.