

Le corps, le Verbe, les sens. La haine du théâtre dans l'espace germanique (XVI^e-XVIII^e siècle)

Marie-Thérèse Mourey

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2019/1 N° 98 , PAGES 77 À 89
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782810706259

DOI 10.3917/licla1.098.0077

Date de mise en ligne : 22/05/2019

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2019-1-page-77?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses universitaires du Midi.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Épisodes polémiques

Marie-Thérèse Mourey

Le corps, le Verbe, les sens La haine du théâtre dans l'espace germanique (XVI^e-XVIII^e siècle)

L'extrême disparité de situation entre les multiples entités géopolitiques composant le Saint Empire romain germanique du XVI^e au XVIII^e siècle rend présomptueux, voire impossible de présenter un panorama des polémiques contre le théâtre à cette époque. Plus modestement, un bref aperçu de trois cas exemplaires permet de révéler les crispations intervenues autour de plusieurs formes de pratiques scéniques, dans différents espaces et à différents moments : le théâtre en Suisse, puis l'opéra à Hambourg, enfin le ballet de cour en Allemagne centrale. Théâtre parlé, chanté et dansé sont réunis dans un même phénomène d'aversion, qui, s'il s'alimente à des sources opposées, repose sur des postulats communs.

Il faut tout d'abord rappeler que le théâtre, qui a une longue tradition héritée des pratiques médiévales, ne fut pas du tout rejeté avec l'avènement de la Réforme, bien au contraire. Luther fut le premier à voir dans cette pratique un instrument au service de la rechristianisation d'une société selon lui menacée par un laxisme coupable. Le théâtre qui vit alors le jour en territoire luthérien, en particulier le théâtre scolaire dont Melanchton, le *Praeceptor Germaniae*, fut le promoteur, n'eut qu'à puiser dans le réservoir inépuisable de situations, figures et caractères exemplaires fourni par la Bible¹, qui illustraient les événements de la vie ici-bas, et à les soumettre à une relecture orientée par les postulats de la nouvelle ecclésiologie. L'histoire de Tobie, paradigme du mariage pieux et de l'obéissance due aux parents par les enfants, en témoigne². Une vie théâtrale très riche se développa au XVI^e siècle, notamment dans les milieux urbains d'Allemagne centrale, à Nuremberg, ou encore à Strasbourg.

- 1 W. Washof, *Die Bibel auf der Bühne. Exempelfiguren und protestantische Theologie im lateinischen und deutschen Bibeldrama der Reformationszeit*, Münster, Rhema, 2007.
- 2 Je me permets de renvoyer à mon étude, « Entre Humanisme et Réforme : Tobie sur la scène allemande », dans A. Cullière (éd.), *Tobie sur la scène européenne à la Renaissance*, suivi de *Tobie*, comédie de Catherin Le Doux (1604), Berne, P. Lang, 2015, p. 55-72.

À partir de la seconde moitié du XVI^e siècle toutefois, et plus encore au XVII^e siècle, les luthériens se heurtèrent à une double concurrence. D'un côté, les jésuites, fers de lance de la Contre-Réforme catholique, firent précisément du théâtre (scolaire, pédagogique) une arme de prédilection dans leur entreprise de reconquête des âmes³. De l'autre côté, une concurrence interne se fit jour avec ce qu'on appelle la Seconde Réforme, menée par les calvinistes, qui n'étaient pas officiellement reconnus par la Paix d'Augsbourg (1555) et dont les actions agressives menèrent au déclenchement de la guerre de Trente Ans en 1618. Affirmer que « les protestants » seraient hostiles au théâtre relève ainsi d'une globalisation abusive et tout à fait inexacte ; seuls les calvinistes et puritains développeront une telle hostilité, à des degrés très divers toutefois. L'hostilité ne peut pas davantage être indistinctement qualifiée de religieuse : elle tient à des postulats théologiques et anthropologiques très précis, qui clivent de l'intérieur les camps confessionnels, comme c'est du reste le cas dans la France catholique avec le courant janséniste. Par ailleurs, au fil du temps les positions se nuancent, au gré de motivations parfois personnelles, mais aussi des nécessités de la représentation princière. Au XVII^e siècle, les princes allemands convertis au calvinisme ne sont nullement hostiles au théâtre : Moritz de Hesse-Cassel fait même édifier à Cassel entre 1603 et 1606 le premier bâtiment dédié aux spectacles, l'Ottoneum, et de nombreux artistes de confession réformée officient en milieu curial. La haine est principalement le fait de pasteurs et prédicateurs, actifs dans les villes, ainsi que des pédagogues.

La Suisse au début du XVII^e siècle

Le premier exemple que l'on évoquera brièvement est celui de la Suisse, qui constitue un cas spécifique dans l'espace germanique ; elle ne sera séparée politiquement et juridiquement du Saint Empire qu'à l'issue de la guerre de Trente ans. C'est un territoire où la doctrine réformée s'impose pleinement, mais avec des divergences de taille selon les cantons. Dans la ville francophone de Genève, où s'installe Jean Calvin en 1541, le théâtre fait l'objet d'une défiance et d'interdictions ponctuelles durant tout le XVII^e siècle, avant d'être formellement interdit en 1732 par la loi⁴. À Zurich, ville germanophone, la réorganisation de la société civile se fait sous l'égide de l'Église réformée, à travers Ulrich Zwingli. Le théâtre biblique y tient tout d'abord une place importante – on y joue par exemple la tragédie de Théodore de Bèze, *Abraham sacrificant* (1550) –, mais il s'agit d'un théâtre épique, qui raconte la Bible dans le sens de l'exégèse réformée, sans représenter d'actions dramatiques. L'année 1624 est placée sous le signe du paradoxe : tandis que dans la lointaine Silésie,

3 J.-M. Valentin, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Desjonquères, 2001.

4 Voir X. Michel, *Le Théâtre interdit ? Les réglementations des spectacles à Genève entre Calvin et Rousseau*, Genève, Slatkine, 2015.

Martin Opitz publie la première poétique en langue vernaculaire, le *Livre de la Poésie allemande*⁵, qui légitime en particulier l'écriture de drames, paraît à Zurich, sous l'anonymat, un opuscule, *Observations sur les comédies ou spectacles*⁶, qui est le premier écrit théâtrophile en langue allemande. L'auteur, Johann Jakob Breitinger (1575-1643), est antiste (ou président du conseil d'église) et fin lettré. Il s'adresse aux jeunes gens issus du patriciat et de la bourgeoisie qui, par leurs voyages à l'étranger, avaient eu l'occasion de découvrir et d'apprécier le théâtre, ainsi qu'aux autorités civiles, soupçonnées de laxisme moral : son argumentation fait valoir l'incompatibilité entre le statut de chrétien et la fréquentation de représentations théâtrales, assimilées aux *pompae diaboli*. En 1620, un mandat municipal s'en était pris aux comédiens ambulants, funambules et acrobates étrangers et personnes masquées, sans viser toutefois en général le théâtre ni les productions locales. Un drame biblique avait du reste été joué par des élèves du *latinum* sur la place de l'église abbatiale. L'opposition aux spectacles de toute nature se radicalisa ensuite sous l'effet de la situation militaire (à la suite de la recatholicisation violente de certains cantons, en particulier les Grisons, la ville de Zurich dut en effet absorber un flux important de réfugiés), mais aussi sur l'arrière-plan de convictions apocalyptiques et eschatologiques bien réelles. Ainsi les comédiens professionnels d'origine étrangère furent-ils expulsés de la ville, puis toutes les formes de théâtre, même le théâtre biblique, furent interdites en 1626, et le demeureront (à l'exception des jeux de marionnettes, prudemment réautorisés à partir de 1672) jusqu'en 1730.

Hambourg à la fin du XVII^e siècle : la querelle de l'opéra

Dans le nord du Saint Empire, Hambourg est une « ville libre » jalouse de sa richesse, de sa relative indépendance politique et de son ouverture culturelle sur l'étranger. Elle a en outre la chance d'avoir été relativement épargnée par la guerre. En 1678 y fut inauguré un Opéra⁷ (*Opernhaus*), la première institution privée à visée commerciale, conçue sur le modèle de celui de Venise, et avant même la création d'Opéras mi-princiers, mi-urbains, qui suivront bientôt à Hanovre, Brunswick, Leipzig. Cette création, soutenue par le sénat de la ville qui désirait se doter d'un instrument moderne au service de sa politique de représentation et de sa diplomatie, se heurta à l'hostilité violente d'une partie du clergé luthérien, sous l'influence du courant piétiste alors émergent. L'origine étrangère (italienne) et en outre catholique du nouveau genre de l'opéra (théâtre lyrique) fut déterminante : la haine confessionnelle prit le pas dans le rejet d'un

5 *Martinii Opitii Buch von der Deutschen Poeterey*, Brieg, A. Gründern, 1624 ; trad. E. Rothmund, *Le Livre de la poésie allemande*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.

6 J. J. Breitinger, *Bedencken von Comoedien oder Spilen*, Zurich, J. R. Wolffien, 1624 ; rééd. Th. Brunnschweiler, *Johann Jakob Breitingers « Bedencken von Comoedien oder Spielen ». Die Theaterfeindlichkeit im Alten Zürich. Edition – Kommentar – Monographie*, Berne, P. Lang, 1989.

7 Le mot *Opéra* avec une majuscule désigne le lieu des représentations théâtrales, tandis que l'*opéra* avec une minuscule renvoie au genre du théâtre lyrique.

genre qualifié de « papiste », diamétralement opposé à l'idéal protestant d'intériorité de la foi, dangereusement séduisant par son alliance de chant, de musique et de danse, et dont les deux ressorts profonds sont l'ostentation des corps sur une scène et la sensualité, puisqu'il excite les affects les plus divers, chez les spectateurs comme chez les acteurs. Non content de tonner en chaire lors de ses sermons dominicaux, le pasteur Anton Reiser publie en 1681 sa *Théâtromanie, ou les Œuvres des Ténèbres*⁸, plaçant ainsi le débat sur la place publique. L'expression *œuvres des Ténèbres* allait devenir le signe de ralliement de tous les opposants aux vanités mondaines, et particulièrement au genre de l'opéra, diabolisé comme théâtre de l'Antéchrist. Reiser se heurte à une vive réplique (*Theatrophonia*⁹) d'un avocat qui est à ses heures comédien amateur, mais qui a aussi le grand tort d'être Bavarois d'origine, donc catholique. Ce dernier obtient le soutien des artistes professionnels ; selon une dynamique de surenchère bien identifiée, Reiser réplique à la réplique de son adversaire en 1682. Une expertise est commandée à la faculté de théologie de Wittenberg, qui conclut au caractère inoffensif et parfois même fort utile de l'opéra. Après des graves troubles à l'ordre public, une seconde phase de la querelle semble se dessiner en 1688 ; mais le pasteur Heinrich Elmenhorst qui prend cette fois la plume plaide, dans sa *Dramatologia antiquo-hodierna*¹⁰, non pas contre, mais en faveur du nouveau genre, tout en demeurant prudent dans les arguments et modéré dans le ton. Il est vrai qu'il était lui-même auteur de livrets d'opéras et de littérature édifiante¹¹. Au mot d'ordre de « Ténèbres » affiché par les contempteurs de l'opéra, il substitue les « Lumières » de l'époque nouvelle. À la stratégie de l'amalgame pratiquée par ses adversaires, il oppose l'enjeu patriotique d'un théâtre et de livrets d'opéras composés en langue allemande. Et surtout, il est un des premiers à prôner la distinction entre le droit public (*jurisdictio*), soumis au jugement de l'autorité civile, et la morale (*censura morum*), qui relève des pasteurs, auxquels il dénie le droit de contraindre les consciences de leurs ouailles. La controverse s'achève en 1692 par la destitution du nouveau chef de file des opposants, et par la victoire des défenseurs institutionnels de l'opéra¹².

8 A. Reiser, *Theatromania, Oder Die Wercke Der Finsterniß [...]*, Ratzeburg, Nissem, 1681.

9 Chr. Rauch, *Theatrophonia, Entgegen gestzet Der so genannten Schrift Theatromania [...]*, Hanovre, W. Schwendimann, 1682.

10 H. Elmenhorst, *Q.D.B.V. Dramatologia Antiquo-Hodierna: Das ist: Bericht von denen Oper-Spielen [...]*, Hambourg, Vve G. Rebenlein, [1688] ; rééd. Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1978.

11 Elmenhorst a traduit et transposé en opéra (*Singspiel*) le *Polyeucte* de Corneille la même année, en 1688 : *Der im Christenthum bis in den Todt beständige Märterer Polyuect* (musique de J. Ph. Förtsch).

12 Pour un rappel du déroulement de la querelle et de ses enjeux, voir L. Gauthier, *L'Opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville*, Paris, PUPS, 2010, en particulier chap. IV, p. 227-314.

La Saxe au début du XVIII^e siècle : la haine des spectacles et du ballet

La Saxe électorale possède des traditions anciennes de spectacles, et les nouveaux genres de l'opéra (italien) et du ballet de cour (français) s'imposèrent aisément à Dresde, grâce au soutien du prince. La situation était plus inégale dans les nombreuses petites cours princières qui composaient le paysage morcelé de la Saxe-Thuringe. Une première controverse se déroula dans le duché de Gotha, empreint d'un grand rigorisme religieux et moral. Les spectacles de musique et de danse qui y eurent lieu à partir de 1689 (on inaugura le Théâtre de la cour, *Hoftheater*) suscitèrent immédiatement un conflit entre la direction du *gymnasium*, les pédagogues et les artistes, soutenus par le prince. La raison en était la participation de plus en plus fréquente d'élèves comme acteurs, chanteurs et danseurs dans les spectacles. Une guerre des mots opposa le nouveau directeur du *gymnasium*, Gottfried Vockerodt, à un écrivain et musicien, Johann Beer, puis à un poéticien et théologien luthérien de Leipzig, Albrecht Christian Rotth. Quelques années plus tard, toujours en Saxe électorale, mais en milieu urbain, à Leipzig, le pamphlet du piétiste Johann Christian Lange s'en prit aux pratiques orchestriques. Les attaques contre la danse ne sont certes pas nouvelles, mais celles de Lange étaient d'autant plus dangereuses que l'auteur ne visait pas simplement les danses populaires communes, souvent sources de désordres, mais aussi le genre du ballet de cour et les danses théâtrales insérées dans les opéras, sapant ainsi à la base tout le système de représentation des élites princières et aristocratiques, que goûtait fort la bourgeoisie avide de distinction. Son pamphlet est brillamment réfuté par le doyen des maîtres à danser de Leipzig, Johann Pasch, qui prend son adversaire en flagrant délit d'ineptie sur le fond de son argumentation et propose une réflexion nouvelle sur la notion même de « représentation », inspirée des théoriciens français Michel de Pure et Claude-François Ménéstrier (pour les ballets) et François Hédelin, abbé d'Aubignac (pour le théâtre)¹³. Les interdictions de spectacles réclamées à cor et à cri n'eurent aucun effet en Saxe électorale – mais elles en eurent dans la proche ville de Halle, devenue le bastion du piétisme, où tous les spectacles furent interdits à partir de 1705.

Les enjeux de la haine : quelques pistes d'interprétation

Dans l'étude des phénomènes d'aversion voire de haine envers les différentes pratiques scéniques évoquées, la distinction entre les circonstances et les postulats de l'argumentation est essentielle à la compréhension des enjeux profonds. Dans le premier cas, celui de la Suisse, le contexte politique et militaire (la nécessité de garantir l'ordre public, en particulier en temps de guerre) se

13 Pour une analyse de cet épisode et de ses enjeux, voir mon étude à paraître, *Les Corps en spectacle : danser dans le Saint Empire au XVII^e siècle*, II^e partie : « Le Diable et la danse : pamphlets et polémiques ».

conjugue avec des facteurs théologiques et dogmatiques, puisque le calvinisme entre dans une phase d'auto-définition qui implique de rejeter, entre autres choses, un présupposé hérité de l'humanisme et essentiel au dogme luthérien, celui de l'utilité morale et éducative du théâtre. Le phénomène est concomitant à la naissance d'une démonologie réformée qui veut apercevoir dans toute expression esthétique profane la trace du Malin. Dans les deuxième et troisième cas, l'origine des haines et polémiques est d'ordre esthétique et éthique, et liée au succès immense que connaissent les nouvelles pratiques scéniques dans la haute société urbaine et auprès des élites. Non seulement le déploiement de l'activité artistique est ressenti comme une concurrence avec la mission pastorale des Églises, mais l'origine étrangère des pratiques et l'arrivée en masse d'artistes (chanteurs et danseuses italiens, danseurs français) aux mœurs parfois très libres ou soupçonnées d'une certaine liberté, constituent une circonstance aggravante, qui semble menacer directement l'identité allemande protestante. À chaque fois, le soutien institutionnel des autorités est déterminant dans l'issue des conflits : en Suisse, la collusion entre autorités religieuses et civiles explique l'interdiction prononcée envers toute forme de théâtre, et la durée exceptionnelle de cette prohibition. Dans les deux autres cas, c'est au contraire le soutien des autorités civiles et princières aux entreprises artistiques qui permit leur victoire – certes pas toujours durable, mais l'échec était alors dû à des raisons économiques, comme à Hambourg. En parallèle, le discours du professionnel s'impose peu à peu comme le seul légitime : les artistes eux-mêmes entrent sur la scène de la polémique afin de défendre un statut menacé. L'élaboration d'un discours raisonné, bien ordonné et fondé sur une logique et une morale, mais aussi sur les compétences et les règles de l'art, permettra à l'art d'échapper à la tutelle des théologiens et d'accéder lentement à une certaine forme d'autonomie.

Pour ce qui est des argumentations et de leur récurrence, on peut les placer sur différents plans ou registres. Le premier plan serait d'ordre éthique. Au-delà de la critique récurrente des acteurs et actrices à la moralité douteuse et de celle des sujets traités dans les spectacles, parfois licencieux s'il s'agit de divinités mythologiques telles que Vénus, la haine généralisée de toutes les vanités mondaines est sous-tendue par l'argument ontologique de la perte d'un temps précieux, qui serait soustrait à la quête du salut de l'âme, seul objectif licite du chrétien. Les piétistes développent tout un dispositif, pas uniquement discursif, souvent aussi répressif, autour de la nécessaire sanctification dominicale, qui interdit la fréquentation des théâtres, autres du vice et écoles du péché (*Sündenschule*)¹⁴. Le spectre d'une résurgence du paganisme est constamment invoqué, et les danses théâtrales insérées dans les opéras transformées en saltations impudiques de mimes païens. À l'opposé, les défenseurs du théâtre

14 Sur ce phénomène, voir D. Kolesch, « Theater als Sündenschule. Für und wider das Theater im 17. und 18. Jahrhundert », dans S. Dieckmann, G. Brandstetter et C. Wild (dir.), *Theaterfeindlichkeit*, Munich, Fink, 2012, p. 19-30.

font valoir les vertus de l'eutrapélie, l'honnête récréation de l'âme qui permet de lutter contre la mélancolie délétère.

En deuxième lieu, il apparaît que la haine de l'opéra, du théâtre ou du ballet ne repose sur aucun argument d'ordre dramaturgique, tels que la vraisemblance, le respect de la règle des unités ou l'adéquation des personnages au sujet traité. Le problème est bien plutôt d'ordre anthropologique, on développe un questionnement aussi brutal qu'existential autour de l'identité humaine, de la nature et de son rapport à l'art, qui est artifice, et à la culture. Au cœur de la querelle, on trouve la question de l'ordre symbolique de la Création, menacé par le travestissement théâtral : si Luther le tolérait, il est formellement prohibé dans le *Deutéronome* (XXII, 5). On trouve aussi la question des affects et des sens : les défenseurs du théâtre voient en lui une *palaestra affectuum*, école permettant d'apprendre à connaître et à dominer les affects, les ennemis y voient un *flabellum affectuum*, l'excitation de mauvais désirs incontrôlables et pernicieux. Ainsi voit-on dénoncées la sensualité de l'opéra¹⁵, la suavité de la musique, la nature lascive de chants qui corrompent les cœurs et excitent des passions dangereuses¹⁶. Les divertissements dansés, parfois mimés, suscitent une fascination trouble pour le potentiel d'éloquence muette du corps¹⁷, que l'on tente tant bien que mal de dissimuler par la dénonciation de la prétendue impudicité des gestes et indécence des manières. La méfiance envers la sensualité n'est pas une simple posture moralisatrice, mais s'appuie sur l'analyse des effets bien réels produits par le spectacle sur les sens des spectateurs et des acteurs, de l'effet de fusion, d'empathie, de ravissement qui désengage la conscience et la raison. Quant à l'opéra, ses contempteurs ont fort bien compris que le genre repose sur une esthétique de la monstration, comme l'a montré Catherine Kintzler : c'est un théâtre qui a abandonné toute retenue, qui exhibe le spectacle hideux des passions criminelles en les esthétisant¹⁸. L'ostentation des

15 B. Jahn, *Die Sinne und die Oper. Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteleuropäischen Raumes (1680-1740)*, Tübingen, Niemeyer, 2005.

16 Une telle hostilité se retrouve également en France. Voir le texte anonyme *Description de la vie et des mœurs des filles d'Opéra* [Paris, 1694], éd. J. de la Gorce, Paris, Cicero 1993, p. 77 : « L'opéra, c'est l'art de corrompre les cœurs par des chants lascifs et par des spectacles agréables [...] les spectacles de l'Opéra sont [...] pernicieux aux bonnes mœurs et féconds en mauvais exemples : ou sous prétexte de représentations et de musiques, on excite les passions les plus dangereuses, et par des récits profanes et des manières indécentes, on offense la vertu des uns et l'on corrompt celle des autres ».

17 Ce phénomène d'hostilité extrême envers les corps, avec la dénonciation des gestes « très lascifs et très malhonnêtes », n'est pas propre à l'espace germanique ; il se rencontre aussi, et très tôt, en Italie à propos du théâtre des *zanni*, un théâtre du jeu corporel qui triomphe dangereusement sur l'écrit. Voir à ce sujet Fr. Decroisette, « La peur du corps dans les textes sur le théâtre des *zanni* aux XVI^e et XVII^e siècles », *Littératures classiques*, n° 99, à paraître ; je la remercie d'avoir mis son texte à ma disposition.

18 C. Kintzler, « Passions et esthétique à l'âge classique en France : l'exemple de l'opéra. Pourquoi haïr l'opéra ? », dans J.-D. Krebs (dir.), *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit*, Berne, P. Lang, 1996, p. 265-280.

corps sur une scène de théâtre, assimilée à la prostitution, exacerbe chez eux l'opposition entre le verbe et les sens, au profit d'un logocentrisme exclusif.

Sur le plan théologique, l'âpre débat se radicalise autour de la question indécidable des *adiaphora*, ou choses libres et moralement indifférentes, dont seul l'usage, bon ou mauvais, détermine le caractère licite ou répréhensible. La notion, ardemment débattue à la fin du XVI^e siècle puis au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, se retrouve au cœur des trois types de pratiques théâtrales évoqués. Or la thèse du caractère moralement neutre du théâtre est affirmée par les uns (luthériens modérés, qui font en cela cause commune avec les catholiques) et récusée par les autres (calvinistes et piétistes), au nom d'un nomisme bibliciste très strict qui affirme qu'une chose est nécessairement soit bonne soit mauvaise *a priori* – ce que sont les comédies et spectacles ou les images. Avec sa *refutatio* théorique, Breitinger rejette toute position circonstancialiste, qui ne vise qu'à encadrer, limiter, moraliser le théâtre afin d'en rendre possible un bon usage ; il essentialise l'activité, à l'instar des puritains anglais (William Perkins¹⁹) et rigoristes hollandais qu'il avait du reste rencontrés peu de temps auparavant, au synode de Dordrecht, en 1617-1618 : signe de la circulation des idées et des transferts d'arguments en Europe à travers les réseaux confessionnels.

Quant au domaine des idées sur lesquelles se fondent les positions défendues, on peut dégager trois questions principales. La première a trait à la conception de la *mimesis*. Il faut revenir aux positions des pères fondateurs en la matière : tandis que Luther voyait dans le théâtre « une vérité habillée des jolies couleurs du mensonge²⁰ », et lui attribuait donc une fonction positive, voire salutaire (tout en étant opposé à la représentation de la Passion du Christ, ultime tabou), Calvin, plus tiraillé quant à l'utilité morale de l'activité, avait une conception diamétralement opposée de la *mimesis*, et croyait ferme au risque de confusion entre fiction et réalité, de contamination des spectateurs par la représentation du vice notamment, mais aussi de perméabilité, voire de fusion entre le rôle et l'acteur. Au-delà de la crainte du potentiel subversif de la *mimesis*, textuelle ou performative, pour l'ordre des cités (argument développé par Platon dans le livre X de *La République*), Breitinger s'angoisse à l'idée que le rôle fictif joué par un acteur, lorsqu'il est négatif, pourrait passer dans sa chair et son sang, affecter sa personnalité et le faire devenir soit ivrogne, soit adultère, soit voleur, etc., récusant ainsi le postulat de distance propre au théâtre humaniste, essentiellement épique, pour mieux glisser vers une conception magique d'une extrême perméabilité entre fiction et réalité. On trouve aussi le motif du dédoublement du Diable en scène, du Diable qui viendrait chercher l'acteur qui le représente. Cent trente ans plus tard, une anecdote semblable figure dans la

19 Son ouvrage *The foundation of Christian Religion* (1590) avait été édité à Bâle en 1606. Voir les explications de Th. Brunnschweiler dans sa réédition de Breitinger, *op. cit.*

20 M. Luther, *Eitliche Fabeln aus Esofo, Kritische Gesamtausgabe*, Weimar, H. Böhlau, 1883, t. 50, p. 453 : « Eine unter einer lustigen Lügenfarbe gekleidete Wahrheit ».

Lettre à d'Alembert (1758) de Rousseau²¹, dans un contexte il est vrai fort différent. On constate ainsi la difficulté à penser le rapport entre réalité et fiction, entre signifié et signifiant²², à établir une frontière entre les deux, par la convention de fictionnalité qui fonde le théâtre selon la *mimesis* aristotélicienne et qui est constitutive de la performance théâtrale. De fait, le référent sous-jacent est théologique ; or à cette époque, il fait précisément l'objet d'ardentes polémiques au sein même du camp protestant : c'est la question de l'eucharistie et de la consubstantiation, de la présence réelle ou symbolique du corps du Christ dans le pain et le vin, donc de l'identité entre le signe et la chose qu'elle désigne. Le débat d'ordre théologique rejaillit ainsi directement sur les pratiques scéniques et leur légitimation.

À cet aspect s'ajoute la question des images, qui font également l'objet de nombreuses controverses et même d'actions violentes ; un épisode iconoclaste avait eu lieu en Suisse, à Zurich précisément, en 1523. Luther pensait qu'après le péché originel, l'homme déchu est incapable d'accéder à la sphère des vérités divines sans le secours d'un voile, d'une enveloppe (*velamen, involucrum*). Les images sont pour lui un tel voile, de nature adiaphorique, elles ne sont ni ordonnées ni prohibées, mais peuvent être utilisées dans un sens positif. Les images réelles, iconiques ou langagières, contribueraient à créer chez le chrétien des images intérieures (*phantasmata, imagines*) à la fonction cognitive et mémorielle éminente, qui deviendraient des supports de piété et de méditation. Or le théâtre à travers le jeu des acteurs, des images vivantes et animées crée chez le spectateur d'autres images, mentales, des images persistantes qui sont parfois transformées et embellies par l'imagination. La parenté naturelle du théâtre avec des images que reconnaît le calviniste Breitinger lui sert en revanche à réactiver à la fois l'interdit du Décalogue, l'interdiction des images par l'Église primitive, et celle figurant dans la *Confessio helvetica* de diffuser la parole de Dieu, l'Écriture, autrement que par le Logos. Breitinger arrive même à assimiler le théâtre biblique à un blasphème, ce qui est une attaque frontale contre les luthériens, et, ce qui est plus aisé, les pratiques théâtrales des jésuites à des actes d'idolâtrie, en raison notamment des costumes et travestissements (*Mummerey*) qui y sont fréquents. Le fond de la question réside dans la conception du couple conceptuel *scriptura/pictura*, dont on affirme tantôt la complémentarité, tantôt l'antinomie.

21 J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, éd. M. Buffat, Paris, GF-Flammarion, 2003, p. 176, note de l'auteur : « J'ai lu dans ma jeunesse une tragédie de l'Escalade, où le Diable était en effet un des acteurs. On me disait que cette pièce ayant été une fois représentée, ce personnage en entrant sur la scène se trouva double, comme si l'original eût été jaloux qu'on eût l'audace de le contrefaire, et qu'à l'instant l'effroi fit fuir tout le monde, et finir la représentation ».

22 Sur les mutations intervenues dans la sémiotique théâtrale et la crise de la représentation au XVII^e siècle, voir les travaux d'E. Fischer-Lichte, en particulier *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart, Metzler, 2001, p. 1-19.

Enfin, il convient de revenir sur la métaphore du *theatrum mundi*. Pour les catholiques, « le monde est un théâtre » signifie que le monde terrestre n'est qu'une illusion, une apparence, une fiction, le monde véritable n'existant que dans l'au-delà. Chez les calvinistes et puritains en revanche, l'expression signifie que le monde est un théâtre de souffrances, le lieu réel de la mise à l'épreuve du chrétien par Dieu, ce qui lui interdit d'emprunter d'autres identités et de jouer d'autres rôles que celui prescrit par Dieu ; et la doctrine de la double prédestination adoptée par les calvinistes en 1619 ne fait que renforcer cet axiome. Pour Breiŕinger, puis pour les piétistes, qui paradoxalement rejettent le théâtre en tant que pratique, mais conservent le mot sur un plan métaphorique (le terme *spectacle* est appliqué, comme chez Augustin, aux joies célestes de l'Éternité), les chrétiens persécutés, martyrs, victimes de la Contre-Réforme – et Breiŕinger interprète les événements contemporains à la lumière de la phrase de l'apôtre Paul, « nous avons été en spectacle au monde » (I Cor. IV, 9) – sont les acteurs involontaires d'une tragédie existentielle, dont l'auteur est le Tout-Puissant, ce qui rend odieuse toute *mimesis* humaine. Les mondes fictifs créés par le théâtre ne sont considérés que comme de pauvres caricatures de la dramaturgie divine.

Crises et polémiques haineuses autour du théâtre sont ainsi les symptômes d'une transition douloureuse, d'une difficulté à adapter des valeurs religieuses immuables à un monde et à une société en pleine mutation. Le rapport tourmenté entre la religion et les arts, entre théologie et esthétique, illustre la difficile sécularisation des expressions culturelles dans l'espace germanique et le retard intervenu dans la laïcisation, notamment par rapport à la France. L'argumentation des contempteurs du théâtre repose en effet toujours sur un postulat d'analogie transhistorique, entre la décadence morale actuelle de l'Allemagne chrétienne et celle qui avait entraîné la chute de la Rome antique, païenne. Cet anachronisme tend à déshistoriciser les positions dogmatiques des autorités patristiques et à leur conférer une portée universelle et éternelle, donc à essentialiser les référents. Les partisans du théâtre au contraire défendent une thèse progressiste, qui valorise l'évolution historique et, bien sûr, la moralisation des spectacles intervenue depuis le paganisme. Ce sont bien deux pensées de l'histoire qui s'opposent, cyclique ou linéaire, répétitive ou évolutive, avatar singulier d'une querelle des Anciens et des Modernes détournée de ses prémisses poétiques. L'argument réitéré à l'encontre du théâtre – la perte d'un temps précieux – révèle en outre la difficulté à légitimer le *delectare*, le plaisir du jeu théâtral et de l'émotion, s'il n'est pas adossé à une perspective édifiante – autrement dit, il révèle le statut d'hétéronomie dans lequel l'art est encore emprisonné.

La nature du plaisir constitue un point nodal du débat ; les adversaires du théâtre ont conscience d'un pouvoir de séduction, voire de transgression du

plaisir, qui tend irrésistiblement à s'autonomiser. De fait, la Réforme a prétendu redéfinir le statut de la médiation entre l'homme et Dieu. Or le concept éminemment luthérien de « liberté du chrétien » (« *Freiheit eines Christenmenschen* ») postule la possibilité pour l'homme de faire un bon usage de son discernement, de contrôler ses plaisirs et désirs, sur la base de sa conscience. À l'inverse, calvinistes et piétistes postulent une déficience fondamentale de l'homme, qui transforme sa liberté en licence impie (licence de la chair et des sens) et nécessite l'intervention autoritaire de directeurs de conscience. Les symptômes invoqués d'une prétendue dégradation des mœurs et de la foi servent à remobiliser le camp confessionnel autour de postulats dogmatiques fondamentalistes et de l'autorité des Pères de l'Église : un retour aux sources qui permet de réactiver symboliquement un christianisme primitif, non corrompu, ardent et combatif, par la mise en place de dispositifs contre l'Infidèle et le Diable, à l'œuvre dans le monde. Il s'agit là d'une posture de croisade, qui peut être réactivée à l'infini. À l'aube du XVIII^e siècle, les piétistes n'ont plus qu'à reprendre et (à peine) à réactualiser les positions énoncées un siècle plus tôt par les réformés. Le méta-discours qui s'élabore procède par accumulation quantitative et répétition incantatoire des mêmes arguments, slogans et mots d'ordre, en décalage de plus en plus flagrant avec la réalité changeante.

Enfin, on peut tenter de dépasser la description de ces antinomies radicales pour dégager la complexité de la relation entre défense et haine du théâtre, et l'ambivalence de l'investissement affectif des auteurs. Les auteurs de discours hostiles au théâtre présentent en effet tout le potentiel, la force d'affirmation, de subversion, voire de transgression, de ce médium, et mettent à nu ses mécanismes avec ce qu'il faut bien appeler une grande lucidité. Osons le formuler ainsi : à long terme, le phénomène d'hostilité fut productif, car les controverses eurent le mérite d'éclaircir les enjeux profonds du théâtre et contribuèrent même à son renouvellement. Paradoxalement, le théâtre, devenu au milieu du XVIII^e siècle une institution pleinement moralisée et légitimée en Allemagne, connut un épanouissement inégalé.

Marie-Thérèse Mourey
Sorbonne université