LE CARNAVAL, UN OUTIL DE LA REFORME ? LES CAS DE BALE ET BERNE

Tiphaine MADINIER-GUILLABERT (U. Paris-Sorbonne)

« Quand vous déciderez-vous à quitter votre petite cape de fou ? »[1] D'un ton railleur, le 2 juillet 1529, le curateur de la réforme bâloise s'adresse aux religieux du Carthaus restés fidèles à la foi catholique[2]. Depuis le 1er avril, Bâle est passée officiellement du côté protestant, rompant avec les anciennes pratiques religieuses : le jeûne n'est plus obligatoire tandis que les religieux sont pressés de quitter l'habit. Dans le différend qui oppose ces derniers au curateur, quelle inflexion la référence carnavalesque apporte-t-elle à la moquerie ? Sur les rapports entre le carnaval et le passage à la Réforme, les villes de Bâle et de Berne sont particulièrement intéressantes à étudier : d'une part, elles adoptent officiellement la nouvelle religion respectivement en 1529 et 1528 ; d'autre part, elles sont connues pour leur carnaval grâce à l'activité de Pamphilus Gengenbach (1480-1525 ?) à Bâle et de Niklaus Manuel (1484-1530) à Berne, fameux auteurs de jeux de Carnaval (*Fastnachtspiele*) dans les années 1520-1530.

Avant que les idées réformées se répandent, la ville de Bâle a entamé un processus de réduction de l'autorité religieuse. En effet, d'un point de vue politique, elle était depuis le XIe siècle sous l'autorité d'un évêque du Saint Empire romain germanique. Au Moyen-Age, le Conseil municipal s'affranchit progressivement de sa tutelle. En 1521, cette longue évolution s'achève : le Conseil nouvellement élu refuse de prêter serment d'allégeance à l'évêque, dernier symbole de son emprise temporelle. Parallèlement, l'évêque Christoph von Utenheim (de 1503 à 1527), protecteur des humanistes et des artistes, entreprend une réforme interne, mais sans grand résultat. Comme à Strasbourg, les dénonciations des abus de l'Eglise se multiplient, notamment grâce à l'activité des ateliers d'imprimerie, et grâce à la verve d'auteurs comme Sébastien Brant[3]. Si l'autorité temporelle de l'évêque est définitivement écartée, cela ne signifie pas pour autant que la ville prend désormais en charge les orientations spirituelles de la cité. La situation de Berne est relativement proche. Ville d'Empire dotée de nombreuses franchises, elle est gouvernée par deux Conseils élus. Depuis l'expulsion de l'ordre teutonique à la fin du XVe siècle, le Conseil a de plus en plus de prérogatives sur l'organisation ecclésiastique. Mais avec les débuts de la Réforme dans l'Empire, la question de la direction spirituelle se pose pour la première fois aux municipalités suisses dans la décennie 1520. Elles sont alors confrontées à un débat inédit : choisir l'orientation spirituelle officielle des habitants.

Un élément intéresse de manière récurrente le basculement progressif de Bâle en faveur de la Réforme. En 1515, Pamphilus Gengenbach[4] écrit son premier jeu de carnaval critiquant les abus de l'Eglise, et en février 1529 la geste iconoclaste précipite ce basculement au moment du carnaval. La ville passe à la Réforme le mois suivant. Pour quelles raisons cette fête semble-t-elle avoir joué un rôle particulier dans l'avènement de la Réforme ?

---

[1] Toutes les citations sont des traductions de l'auteur.

[2] *Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534*, présentés par Emil Dürr et Paul Roth, Bâle, Verlag der Historischen und antiquarischen Gesellschaft, 1921, vol. IV, n. 3.

[3] Sa célèbre *Nef des fous* est d'abord publiée à Bâle en 1494 puis à Strasbourg.

[4] Né à Bâle vers 1480, il est le fils de l'imprimeur Ulrich Gengenbach et de Anna Kessler. Il est notamment apprenti dans une imprimerie de Nuremberg. De retour à Bâle en 1507, il est cité pour la première fois en tant qu'imprimeur en 1509. Il meurt dans l'hiver 1524-1525. De son atelier sortent des feuilles volantes sur l'actualité, des calendriers, des chansons. Lui-même écrit des poèmes, des chants, des dialogues, et des pièces de théâtre.

Avant l'entrée dans le carême, les sociétés européennes ont pris l'habitude à partir du XII^e^ siècle de profiter joyeusement pendant quelques jours des plaisirs de la chair. Ainsi, l'une des étymologies avancée pour expliquer le terme de carnaval repose sur le latin *carnelevare*, un mot formé de *carne*, « viande », et *levare*, « enlever » : soit l'entrée en carême. De la même manière, le vocable allemand *Fastnacht* pourrait être compris comme la nuit qui précède le jeûne (de *fasten* : « jeûner », et *die Nacht*, « la nuit »). Le carnaval est donc lié au calendrier religieux et il mêle pratiques festives, rites alimentaires, références religieuses et culturelles : il correspond davantage à un ensemble de pratiques qu'à une fête bien définie[5]. A Bâle, la première mention du carnaval remonte à 1376[6]. Les différentes interdictions issues du Conseil nous renseignent sur les pratiques. Les participants se parent de masques et de costumes, et les réjouissances sont variées : danses, musiques, spectacles, parades qui investissent différents lieux de la ville comme les places, les auberges, et les rues. Le tout est accompagné d'une consommation importante de vin et de victuailles, autant d'excès qui préludent à un temps d'abstinence et de contrôle, et qui expliquent le potentiel de violence inhérent au carnaval.

Parmi les spectacles, nous connaissons particulièrement bien les jeux de carnaval qui ont souvent été imprimés et largement diffusés[7]. Il s'agit de petites pièces comiques et volontiers satiriques qui se développent à partir du XV^e^ siècle. C'est une forme souple qui évolue sous une double influence. D'une part, celle des mystères médiévaux, dont elle conserve parfois l'enchaînement de petites scènes sans lien dramatique ; d'autre part, celle des comédies de l'Antiquité redécouvertes par les humanistes, notamment celles de Plaute et Térence[8]. Les histoires développent trois thèmes principaux : la nourriture, la sexualité et la scatologie[9]. Cependant, les sujets des *Fastnachtspiele* de l'espace germanophone se distinguent parce qu'ils touchent aussi à l'actualité tant religieuse (*geistliche Spiele*) que politique (*weltliche Spiele*). Bref, en plus des thèmes inoffensifs de la vie quotidienne, les *ttnachspiele* suisses et allemands discutent des enjeux soulevés par l'actualité et notamment par l'actualité de la réforme de l'Eglise qui ne cesse d'agiter la Chrétienté[10]. En particulier dans la région du Rhin supérieur, on observe à partir de 1510 beaucoup de moralités politiques et séculières dont l'exemple le plus important serait la pièce de deux jours de Sebastien Brant, *Tugent Spyl*, l'histoire du combat entre Vertu et Luxure jouée à Strasbourg en 1518[11].

Dans les années 1520, une série d'incidents et de parodies (littéraires ou en actes) mettent en cause les « papistes » ou les « luthériens » à l'occasion du carnaval. Cette interaction, bien que souvent citée par les historiens[12], n'a pas encore fait l'objet d'une étude systématique. Notre contribution s'inscrit dans cette perspective. A travers les cas de Bâle et de Berne, nous aimerions approfondir certains points soulevés par les historiens : la carnaval comme lieu de discours et de débat de la ville, le carnaval comme moyen d'emporter l'adhésion (moyen de communication) ou de faire illusion sur l'unanimité (expression du collectif), son fonctionnement analogique (jeu de référence qui permet de contourner les interdits), et en dernier ressort le carnaval comme agent subversif. Nous entendons croiser les sources liées au

[5] Yves-Marie Bercé, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1976, p. 32.
[6] Cité dans Rudolf Wackernagel (dir.), *Geschichte der Stadt Basel*, Bâle, Helbing & Lichtenhahn, 1907, vol. 1, p. 294-299.
[7] Voir Klaus Ridder (dir.), *Fastnachtspiele : weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen, M. Niemeyer, 2009 ; Hellmut Thomke (dir.), *Deutsche Spiele und Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1996.
[8] Hellmut Thomke, *op. cit.*, p. 901.
[9] Peter Burke, *Popular culture in early modern Europe*, New York, New York University Press, 2009 (3e éd.), (1re éd. 1978), p. 265.
[10] Klaus Ridder, « Fastnachtstheater. Städtische Ordnung und fastnächtliche Verkehrung », *in* Klaus Ridder, (dir.), *op. cit.*, p. 70.
[11] Eckehard Simon, *op. cit.*, p. 139.
[12] Voir notamment : Yves-Marie Bercé, *op. cit.*, Klaus Ridder (dir.), *op. cit.* ; Eckehard Simon, *op. cit.*.

carnaval et généralement traitées séparément afin de saisir au plus près les évolutions et les mécanismes dans l'usage du carnaval[13].

En définitive, l'enjeu est le suivant : comment faire passer les idées protestantes dans une communauté sans la diviser ? Comment toucher l'ensemble de la population au niveau local ?

LA PREPARATION DE LA REFORME : LES *FASTNACHTSPIELE* COMME INTERFACE, LIEUX DE DISCOURS ET DE DEBATS :

Nous aimerions d'abord insister sur les caractéristiques propres au jeu de carnaval dans sa double dimension de représentation et de pièce imprimée qui en fait potentiellement un outil efficace de la propagation des idées nouvelles au sein d'une communauté. Quatre points sont remarquables : la forte visibilité du carnaval qui s'inscrit d'emblée à la fois au centre de l'espace public et en rupture du quotidien, la capacité des représentations à mettre en relation les différentes couches de la population et à produire un discours politique à l'adresse du Conseil, la matérialité et la permanence données au carnaval grâce à l'impression et à la diffusion des jeux, enfin, le rapport particulier du carnaval à la religion.

Comme le rappelle P. Burke dans son ouvrage *Popular Culture in Early Modern Europe*, le carnaval s'oppose de plusieurs manières à la vie quotidienne. Les costumes et les masques montrent que les habitants ne sont pas dans leur rôle habituel, tandis que les dépenses effectuées, voire le gaspillage, retranchent cette période du temps ordinaire qui est celui de l'économie[14]. De son côté, Yves-Marie Bercé insiste sur le changement des règles : la fête est un temps hors du temps avec son fonctionnement propre[15]. Cette rupture avec le quotidien assure une forte visibilité au déroulement du carnaval. Il ne passe pas inaperçu, il n'est pas fondu dans le déroulement habituel du quotidien, mais il tranche et retient l'attention. De plus, il occupe l'espace public. Les mandats du Conseil, déclarations officielles qui ont force de loi, font écho aux parades dans les rues de Bâle. Les titres des *Fastnachtspiele* mentionnent aussi les lieux de représentation : à Bâle par exemple, les œuvres de Pamphilus Gengenbach se déroulent sur les places principales : le *Fischmarkt* (marché au poisson) et le *Kornmarkt* (marché aux céréales)[16]. Enfin, les jeux sont habituellement joués le dimanche, jour chômé qui a l'avantage de donner la possibilité à un plus grand nombre d'assister aux spectacles en l'absence des activités marchandes[17]. Les réjouissances carnavalesques (processions, danses, parades dans les rues, parodies de tournois) se déploient dans une ville « spatialement ouverte, socialement fluide et physiquement en mouvement »[18].

Précisément, les représentations semblent être l'occasion de mettre en relation plusieurs parties de la population autour des mêmes thèmes. Selon K. Prietzel, les places du *Kornmarkt* et du *Fischmarkt* sont tellement proches du *Rathaus* bâlois (hôtel de ville), que le Conseil a certainement eu un droit de regard pour autoriser les représentations, comme c'était le cas à Berne[19]. De plus, les fils de bourgeois participent à ces spectacles au sein des corporations. Les représentations mettent donc en contact une partie au moins des couches

[13] Sources : mandats des Conseils, *Fastnachtspiele*, gravures, chroniques. Voir églament Violanta Werren-Uffer, *Der Nollhart von Pamphilus Gengenbach*, Bern, 1983 ; Rudolf Raillard, *Pamphilus Gengenbach und die Reformation*, Diss. Phil. I. Univ. Zürich, Heidelberg, Evangelischer Verlag, 1936 ; Lee Palmer Wandel, *Voracious idols and violent hands : iconoclasm in Reformation*, Cambridge, Cambridge university press, 1995 ; Eckehard Simon, *op. cit*.
[14] Peter Burke, *op. cit*., p. 255.
[15] Yves-Marie Bercé, *op. cit.*, p. 25.
[16] Eckehard Simon, *op. cit.*, p. 110.
[17] *Ibid.*, p. 139.
[18] Lee Palmer Wandel, *op. cit.*, p. 179.
[19] Eckehard Simon, *op. cit.*, p. 110.

dirigeantes avec le reste de la foule venue assister au spectacle. Cette foule pouvait jouer un rôle actif lors des représentations, en exprimant bruyamment son approbation ou son désaccord[20]. La participation des habitants dans leur diversité est d'ailleurs bien visible à travers les mandats du Conseil qui condamnent une même indiscipline des « jeunes et vieux, nobles et bourgeois, hommes et femmes… », au moment du carnaval[21]. Par ailleurs, l'usage des masques et des costumes rend possible une altération passagère de la place de chacun dans la société stratifiée de la ville, un échange provisoire qui fait voir ce qu'est l'ordre social des temps ordinaires, une mutation pour rire qui dit le sérieux des rapports de domination dont la société urbaine est tissée. Cette fluidité sociale dont parle Lee Palmer Wandel[22] favorise sans doute participation et échanges au sein de la population. La possibilité de sortir temporairement de ses attributions accroit le potentiel subversif de la fête du carnaval : le masque protège l'identité de son porteur, en même temps qu'il le met dans un rôle inversé. Enfin, en représentant les réalités sociales du temps, les *Fastnachtspiele* mettent aussi en scène, indirectement, la politique du magistrat. Klaus Ridder met en lumière la dialectique entre mise en scène des ordonnances du Conseil sur un mode parodique, et surveillance des représentations par le Conseil[23]. La subversion carnavalesque constitue ainsi pour l'autorité du *Rat* à la fois un défi et un terrain d'application.

Comme les représentations carnavalesques sont l'occasion de rassembler en un même lieu et un même temps des groupes différents, elles favorisent une interaction, une redistribution provisoire des positions, mais elles offrent aussi pour l'auteur du jeu de carnaval la possibilité de leur donner à voir, au même moment, le même message. Néanmoins, il reste à savoir quelle partie de la population percevait ce message, sachant que les pratiques d'écritures sont alors souvent à destinataires multiples. Or, le carnaval n'est pas seulement un moyen de communication lors d'une représentation éphémère, il bénéficie aussi d'une diffusion massive et nouvelle grâce à l'impression des jeux de carnaval. Par exemple, le chroniqueur Valerius Anshelm[24] note l'importante diffusion des jeux de Niklaus Manuel[25] de 1523 : « c'est à peine s'il y a eu dans le commerce évangélique un livre autant imprimé et diffusé que ces jeux »[26]. Cette diffusion des jeux par l'écrit et un matériel concret est également visible à travers l'exemple de Pamphilus Gengenbach. Celui-ci a pris soin de prévoir la vente de ses jeux au moment même de la représentation[27]. Le *Nollhart*, jeux de 1517, est un cas intéressant de l'ancrage matériel du carnaval. Deux éditions sont imprimées en 1517 dans l'atelier du Bâlois, dont la seconde est une version corrigée, ce qui témoigne d'un souci de perfection et donc de durée. Cette seconde version est reprise en 1519 et 1522 à Augsbourg, puis en 1525 mais cette fois le lieu d'édition est

[20] *Ibid.*, p. 140.
[21] Ordonnances citées dans Katja Zimmer, *In Bökenwise Und in Tüfels Hüten : Fasnacht Im Mittelalterlichen Basel*, Bâle, Gesellschaft Für Das Gute Und Gemeinnützige, Schwabe, 2005.
[22] Lee Palmer Wandel, *op. cit.*, p. 177.
[23] Klaus Ridder, *art. cit.*, p. 71-75.
[24] Valerius Anshelm (1475-1547) fut recteur de l'école latine et médecin de Berne dans les années 1500. Il commence à rédiger une histoire universelle en 1510, mais ce n'est qu'en 1529 que le Conseil le nomme chroniqueur officiel. La chronique est rédigée de 1529 à 1546 mais commence son récit à partir des guerres de Bourgogne (1474-1477). En 1523, Valerius Anshelm était lui-même présent à Berne et déjà un fervent partisan de la Réforme.
[25] Art et politique se côtoient dans la carrière de Niklaus Manuel : il est connu comme peintre vers 1509, et devient membre du Grand Conseil de Berne en 1512. Sa production artistique est variée : elle comprend entre autre des dessins, des vitraux, des peintures sur toile, des retables, des peintures murales et des gravures sur bois, mais elle devient très rare à partir de 1522. Il se fait alors davantage connaître par sa plume. Déjà dans la *Danse macabre* (images et textes) du cimetière du couvent dominicain de Berne (1516-1519), suite à la défaite de Marignan contre François I[er], il développe une réflexion critique sur les abus du service mercenaire et la décadence de la morale ecclésiastique et sociale.
[26] « *Es ist ouch in dem evangelischen handel kum ein büechle so dick getruckt und so wit gebracht worden, als dieser spilen* », *Die Berner chronik des Valerius Anshelm*, présentée par l'association d'histoire du Canton de Berne, Bern, Wyss, 1884, vol. 4, p. 475.
[27] Le titre des *X Alter* en 1515 mentionne : « celui qui aimerait savoir comment le monde tourne / il le sait, celui qui achète ce livre », « *welcher gern wüst der welt louff / der lüg das er diss büchlin kouff* ».

inconnu[28]. On constate ici une diffusion à la fois dans l'espace et le temps. Les jeux de carnaval comme documents amplifient la réalité du carnaval en lui donnant matérialité et pérennité. Toutefois, les jeux disent-ils exactement la même chose que les représentations ? Soulignons d'emblée qu'ils ajoutent à l'oralité du carnaval non seulement un texte, mais aussi des images. Violanta Werren-Uffer s'est intéressée à la correspondance entre images et texte dans le cas du *Nollhart*. Il ressort de son étude que les gravures n'ont pas un simple rôle décoratif, déconnecté du texte, mais correspondent aux entrées en scène des différents personnages lors de la représentation. Quelques rares gravures sont des explicitations du texte, dans ce cas, on peut les considérer comme des substituts ou des doubles du texte, des mises en image, élargissant la compréhension du jeu aux illettrés. Toutefois, les gravures des pages de garde des trois jeux connus de Pamphilus Gengenbach sont différentes. Toutes sont une mise en scène politique, les deux dernières employant la même gravure (ill.1) : deux fiers porte-bannières suisses arborent les armes du Saint-Empire romain germanique au centre, et tiennent de chaque côté les bannières de l'évêque et de la ville de Bâle. A leurs pieds court une frise composée des armes des membres de la jeune Confédération suisse. A Berne, le grand auteur de *Fastanachtspiele* dans les années 1520 est Niklaus Manuel. De même, ses pièces sont illustrées par une unique gravure de titre arborant les armes de la ville (ill.2). Une telle représentation politique n'est-elle pas la manifestation en image du dialogue politique qui se déploie à l'occasion du carnaval ?

Le carnaval est bien un lieu de résonnance des débats locaux, qui a l'avantage d'être diffusé auprès d'une large partie de la population au moment de la représentation, puis d'ancrer les questions soulevées dans le temps grâce à l'impression des jeux : il porte sur la place publique de manière ouverte, mais pas officielle pour autant, des préoccupations, des croyances et des aspirations, des plaisanteries et des critiques, qui n'existaient en dehors de lui qu'à l'état latent, éparpillé, invisible ou clandestin ; il fait exister comme problème ou comme affaires publiques des faits ou des soucis qui autrement ne seraient que propos sans auteurs et sans enjeux, paroles diffamatoires ou obscènes. Il est donc légitime de se demander quelle était la place accordée aux questions religieuses dans celui-ci et pourquoi.

Il est souvent malaisé de définir la nature du carnaval. Il se rapproche des fêtes religieuses par son inscription dans le calendrier liturgique et son lien de dépendance au carême, mais s'en éloigne en même temps par des activités et des comportements qui n'ont rien de religieux, et dont les débordements sont d'ailleurs régulièrement condamnés par les autorités ecclésiastiques. Lee Palmer Wandel en propose une définition intéressante. Il s'agirait d'une « fête religieuse des laïcs ». Ce n'est pas un festival social ou séculier, mais « *a lay religious festival* »[29]. Les pratiques ne sont pas définies par les religieux mais sont l'expression de la culture laïque, qui est notamment une culture du corps, par opposition à celle de l'esprit accaparée de longue date par les religieux. Cet aspect composite fait du carnaval une fête où les questions religieuses peuvent logiquement être posées, mais dans des termes qui ne sont pas ceux de l'institution ecclésiale. De fait, les premiers jeux de carnaval à Bâle puis Berne ne se privent pas de saillies anticléricales. Cependant, il ne faudrait pas se tromper et anticiper sur leur portée. En effet, ils sont davantage à rapprocher de la littérature de contestation qui enfle au tournant des XV[e] et XVI[e] siècles, dans le contexte d'attente de la réforme de l'Eglise par elle-même, que de la littérature engagée derrière Luther à partir de 1517. Reprenons le cas de P. Gengenbach. Nous disposons de trois pièces, respectivement jouées et publiées en 1515, 1517, et 1521. De 1517 à 1521, le débat allumé entre Luther et Rome s'enflamme et aboutit à la scission du moine augustin. Parallèlement, nombre de libelles commencent à prendre partie et à envisager la rupture avec Rome. Or, les jeux de Gengenbach ne suivent pas une évolution comparable. Tous dénoncent les abus de l'Eglise, mais aucun ne se prononce ouvertement pour le parti

[28] Violanta Werren-Uffer, *op. cit*., p. 14-30.
[29] Lee Palmer Wandel, *op. cit.*, p. 176, 179.

luthérien[30]. Pourtant, Gengenbach lui-même se décide explicitement pour la Réforme en 1521, en publiant un cinglant dialogue satirique contre la corruption de l'Eglise : les *Totenfresser*, c'est-à-dire les « bouffeurs de morts ». Est-ce un hasard, ou bien, par la publicité qu'elle donne à son contenu, la forme du jeu de carnaval n'est-elle pas trop risquée à utiliser à un moment où le Conseil majoritairement catholique contrôle encore la ville et ses festivités ? On pourrait formuler les choses ainsi : les pièces de Pamphilus Gengenbach sont anticléricales dans la tradition de la critique humaniste d'un Brant ou d'un Erasme, tous deux passés par Bâle. Cette critique appelle à la réforme interne et non à la rupture avec Rome. Parallèlement, les idées luthériennes (et la possibilité du schisme) gagnent la confédération helvétique, ce dont témoignent certains écrits à partir de 1520, à l'instar du *Wiener Prognostikon* de Pamphilus Gengenbach[31]. Notre hypothèse est que le carnaval et ses jeux, pour toutes les raisons que nous avons exposées, sont une caisse de résonnance très puissante et efficace, mais qui nécessite l'usage de stratégies de contournement, de masques, pour que les idées schismatiques y soient développées.

INTERDICTIONS ET STRATEGIES DE CONTOURNEMENT

Un discours à plusieurs masques, entre consensus et polémique

Au début des années 1520 à Bâle et à Berne, le catholicisme a encore une emprise dominante tandis que les Conseils de ville mènent une politique hésitante : encore en majorité catholiques, ils laissent néanmoins les prédicateurs évangéliques diffuser les nouvelles idées. Toutefois, les tensions entre les communautés s'accroissent, ce qui entraîne un contrôle étroit des formes d'expressions susceptibles d'alimenter les dissensions. Dans le sillage des travaux de Glenn Ehrstine, ce contexte particulier nous invite à revisiter la portée réformatrice des œuvres habituellement considérées comme telles. Dans quelle mesure peuvent-elles s'exprimer publiquement ?

Bâle réduit certes l'emprise temporelle de l'évêque, mais demeure une cité catholique. La présence religieuse est importante : cité universitaire et épiscopale, elle compte environ 4000 religieux sur 10 000 habitants. Pourtant en 1522, le Conseil, qui nomme aux bénéfices ecclésiastiques, donne une charge au prédicateur évangélique Johannes Oekolampade (1482-1531)[32]. Les prédications évangéliques débutent dans les paroisses de St-Martin, St-Leonhard, dans l'église franciscaine et augustinienne, ou à l'hôpital. Mais cette poussée protestante n'est pas sans contestation. En juin 1522, la ville tente de réfréner certains changements dans les pratiques religieuses : elle surveille étroitement les prédications, et elle soutient par des menaces d'amendes le mandat de l'évêque qui critique les dérives comme l'abandon du jeûne[33]. En février 1523, le Conseil donne audience au coadjuteur de l'évêque et au chapitre cathédral. Ceux-ci témoignent d'une évolution délétère. Ils se plaignent de la circulation d'un pamphlet anticlérical paru à Metz et Strasbourg, et s'inquiètent de l'approche du carnaval et des pratiques subversives que cela suppose[34]. Dans ce contexte de division religieuse croissante, le Conseil, encore franchement catholique, tente de temporiser : il dépose le curateur évangélique de St-Ulrich, mais il accepte au contraire de nommer un prédicateur conservateur à la cathédrale, et interdit les sermons diviseurs à cause des disputes de plus en plus violentes

[30] Rudolf Raillard, *op. cit*., p. 49.
[31] *Ibid.*, p. 49.
[32] Théologien et humaniste allemand, il prend officiellement parti pour Luther en 1521 et doit alors quitter son couvent qui était près d'Augsbourg. Sa théologie évolue et se rapproche dans les années 1520 de celle de Zwingli.
[33] *Aktensammlung*, *arch. cit.*, vol. I, n. 104 et 105.
[34] *Ibid*., vol. I, n. 129.

entre prédicateurs catholiques et évangéliques[35]. Des mesures sont également prises envers le carnaval. En 1525 et 1526, deux mandats tentent alors de restreindre la polémique d'origine plus populaire. Ils témoignent d'un raidissement au milieu des années 1520, même si les tentatives de contrôle ne sont pas nouvelles[36]. Les tensions sont en effet de plus en plus vives entre les partis religieux, notamment en 1525, du fait de la controverse sur l'Eucharistie qui est menée à Zürich par le prédicateur et réformateur Zwingli, et pour lequel Oekolampade prend parti. Le premier mandat interdit en janvier tous les jeux parodiques[37], le second tend à vider le carnaval de ses pratiques : les chants et les paroles satiriques sont interdits, qu'ils soient dirigés contre les religieux ou les laïcs, les déguisements et le port des masques pendant le carnaval sont interdits, enfin, et de manière plus classique, les blasphèmes et l'ivrognerie sont réprimés. Une telle évolution peut expliquer la difficulté à témoigner de son inclination protestante.

Parallèlement Berne devient officiellement zwinglienne en 1528, mais les autorités suivent une politique de réforme catholique jusqu'aux élections de 1527, date à laquelle la majorité des élus du Petit Conseil, le plus influent organe de décision politique, est acquise aux idées évangéliques[38]. Jusqu'à ce basculement religieux du pouvoir politique, il est probable que les idées évangéliques d'un auteur comme Niklaus Manuel témoignaient davantage de l'opinion de la bourgeoisie que de celle de l'aristocratie du Petit Conseil[39]. C'est pour ces raisons que dans son ouvrage *Theater, Culture, and Community in Reformation Bern, 1523-1555*, Glenn Ehrstine propose une nouvelle interprétation de la portée satirique de ses jeux[40]. Les *Fastnachtspiele* de 1523 sont classiquement considérés comme les premiers de la Réforme[41]. De fait, les pièces de Niklaus dénoncent d'un point de vue moral l'hypocrisie, la luxure et le caractère belliqueux de l'Eglise, et d'un point de vue financier le détournement des dons des fidèles pour son enrichissement. Elles proposent en revanche un contre modèle à travers la figure du *Docteur Lütpolt Schüchnit*, sans doute inspirée de Luther, qui concurrence l'autorité pontificale[42]. Mais l'auteur prend soin de diffuser en même temps d'autres idées qui confortent le Petit Conseil. En 1523, cela fait en effet à peine un an que les Suisses ont perdu un grand nombre d'hommes face à l'armée du pape à la bataille de Bicocca. Le sentiment anti-papal est encore très présent, et Niklaus Manuel n'a de cesse de le mêler à la polémique protestante. Ainsi, la critique de fond de l'Eglise avance sous le masque de la dénonciation ponctuelle d'un pape belliqueux. De plus, l'appel au changement religieux se présente de manière quasi inoffensive, du moins pour les autorités politiques, en révoquant toute idée d'insurrection politique. Dans un sens, Niklaus Manuel « dissimule la diatribe anti-catholique derrière la satire pro-bernoise »[43].

---

[35] Amy Nelson Burnett, *Teaching the Reformation : ministers and their message in Basel, 1529-1629*, Oxford, Oxford university press, 2006, p. 26-27.

[36] Tout au long du XV^e^ siècle, des mandats égrènent interdictions ponctuelles et restrictions, moins pour abolir la fête que pour prévenir les débordements : interdiction du port des armes, des batailles parodiques, des promenades nocturnes avec flambeaux. Archives citées dans Katja Zimmer, *op. cit.* et Eduard Hoffmann-Krayer, « Die Fastnachtsgebräuche in der Schweiz », in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Zürich, 1897, Année 1, p. 28, 57, 59, 82, 86.

[37] *Aktensammlung*, *arch. cit.*, vol. I, n. 328.

[38] Heinrich Richard Schmidt, « Stadtreformation in Bern und Nürnberg – ein Vergleich », *in* Rudolph Endres (dir.), *Nürnberg und Bern : Zwei reichstädte und ihre Landgebiete*, Erlanger Forschungen, A 46, 1990, p.109 et suivantes.

[39] Glenn Ehrstine, *Theater, culture, and community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leiden, Brill, 2002, p. 89.

[40] Elle nuance par là l'opinion de Peter Pfrunder, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser : Fastnachtskultur der Reformationszeit - die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zürich, Chronos, 1989.

[41] Eckehard Simon, *op. cit.*, p. 133.

[42] Glenn Ehrstine, *op. cit.*, p. 104-105.

[43] *Ibid.*, p. 89.

Une polémique dispersée sur différents supports

Une manière d'atténuer l'opposition frontale avec les dispositions du Conseil fut aussi de s'appuyer sur la connivence culturelle et la référence aux autres productions pamphlétaires. Nombre d'historiens ont rappelé le fonctionnement en répertoire des arguments pour la Réforme. Formés à la philologie et à l'intertextualité, les humanistes et les évangéliques combinent de différentes manières, des motifs récurrents[44]. L'idée est ici légèrement différente. Le motif emprunté ailleurs renvoie non seulement à un répertoire commun, mais aussi à une œuvre spécifique, qui charrie d'autres idées. La mise en réseau est aussi agrégation de thèmes.
Prenons l'exemple des deux pièces jouées à Berne en 1523. La première, *Vom Papst und seiner Priesterschaft* (*Du Pape et de sa prêtraille*), est jouée le 15 février. Elle s'inspire d'un point de vue littéraire de la pièce satirique *die Totenfresser* de Pamphilus Gengenbach[45]. Les historiens de la littérature démontrent en effet que la pièce de Gengenbach a servi de trame à la première scène de la pièce de Manuel : la mort d'un riche fermier entraîne les réjouissances de clercs qui espèrent s'enrichir grâce aux dons testamentaires destinés à financer les messes votives. Outre ce lien textuel, un témoin oculaire, le chroniqueur Valerius Anshelm est responsable d'un raccourci souvent reproduit (voir par exemple le titre de l'ouvrage de Pfrunder). En effet, c'est lui qui dans ses chroniques, décrit la pièce de Niklaus Manuel en lui donnant le surnom *Totenfresser* :

> 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 nature de Jésus-Christ et de son soi-disant représentant, le pape de Rome, jouée pour le *alte Fastnacht*.[46]

La réaction du chroniqueur est donc la preuve que certains spectateurs (il s'agit peut-être seulement d'une élite lettrée), dès 1523, pouvaient faire le lien entre les deux œuvres. Niklaus Manuel s'est inspiré de Gengenbach, mais doit-on arrêter là la mise en relation ? L'œuvre de Gengenbach, dont la première édition qui nous a été transmise a été publiée à Augsbourg en 1522, comporte aussi une gravure de titre dont la violence est cette fois sans détour (ill.3)[47]. Le pape, reconnaissable à la tiare, un évêque, une religieuse, un moine et sa concubine sont attablés. C'est donc toute l'institution qui est visée. Le festin auquel ils s'adonnent est digne des descriptions de Rabelais : les gestes des mains montrent l'empressement et la goinfrerie, en particulier ceux du moine, occupé à engouffrer une pièce de viande. Le terme *fressen* connote d'ailleurs aussi le bâfrement, puisqu'il est habituellement employé pour désigner l'alimentation des animaux. Mais le festin qui se déroule est funeste, contre-nature. La pièce de choix n'est autre qu'une personne humaine. C'est du cannibalisme aggravé de nécrophagie car le corps est un cadavre, ce que le titre ne nous laisse pas oublier : « les Bouffeurs de morts ». L'attaque se démultiplie alors. Dans une inversion toute carnavalesque, le graveur nous montre une Cène où l'Eglise se repaît non pas du corps du

---

[44] Peter Burke, *op. cit.*, p. 173.

[45] Paul Zinsli, « Niklaus Manuel, der Schrifsteller », *in* Cäsar Menz et Hugo Wagner (dirs.) *Niklaus Manuel Deutsch : Maler – Dichter – Staatsman*, Berne, Kunstmueum Bern, 1979, p. 81 ; Violanta Werren-Uffer, *op. cit.*, p. 197.

[46] « *Es sind ouch dis jars zuo grosser fürdrung evangelischer friheit hie zuo Bern zwei wolgelerte und in wite land nuzlich ussgespreite spil, fürnemlich durch den künstlichen malermeister Niclausen Manuel, gedichtet und offenlich an der krüzgassen gespilet worden, eins, namlich der totenfrässer, berüerend alle missbrûch des ganzen babstuoms, uf der Pfaffen-Vassnacht, das ander von dem gegensaz des wesens Kristi Jhesu und sines genämten stathalters, des Römschen babsts, uf die alten vassnacht*. » Valerius Ansehlm, *op. cit.*, vol. 4, p. 475.

[47] Frank Hieronymus, *Basler Buchillustration 1500-1545 : 31. März bis 30. Juni 1984, Universitätsbibliothek Basel,* Bâle, Universitätsbibliothek, 1984, n. 342c.

Christ mais du corps de ses fidèles. Le coup porte tant sur le dogme de la transsubstantiation, qui affirme le changement de nature du pain et du vin au moment de l'Eucharistie, que sur la pratique des indulgences. En 1517, le conflit entre le pape et Luther se cristallise en effet autour de l'affaire des indulgences. La remise de peine au purgatoire pour accélérer le passage au paradis est alors permise moins grâce aux prières qu'à la monnaie sonnante et trébuchante. Le graveur nous propose ici un raccourci saisissant : il accuse l'Eglise de s'enrichir, il l'accuse de se « nourrir » sur le dos des fidèles. De plus, on observe en bas à gauche un démon coiffé d'un bonnet qui joue d'un instrument à corde. Le festin, la musique, et l'accoutrement du démon sont autant de symboles des réjouissances carnavalesques. Ainsi, la scène nous montre probablement aussi un renversement des banquets de carnaval qui, quant à eux, célèbrent la vie dans tout ce qu'elle a de plus concret et de trivial. Enfin, les personnages au premier plan, richement vêtus et en grande conversation correspondent à la scène d'ouverture de la pièce. L'œuvre satirique de Gengenbach s'est rapidement diffusée puisqu'elle est publiée dès 1522 à Augsbourg et à Strasbourg. A l'instar de Niklaus Manuel et du chroniqueur Anshelm, nous pouvons supposer qu'elle a pu être connue d'une partie au moins des Bernois. De même, celle-ci a pu faire le lien entre la pièce illustrée de Gengenbach et celle de Manuel. A ce jour, il semble en effet que le thème des *Totenfresser* soit une création de Pamphilus Gengenbach. Nous n'avons pas retrouvé de motif antérieur à celui du Bâlois, alors que quelques gravures déclinent ce thème par la suite[48].

La deuxième pièce de Niklaus Manuel, jouée une semaine plus tard, s'intitule *Vom papsts und Christi Gegensatz* (« De l'Opposition entre le pape et le Christ »). Elle semble fonctionner de manière analogue. En effet, les historiens soulignent la parenté entre ce texte et les gravures du *Passional Christi und Antichristi* de Lucas Cranach l'Ancien[49]. Il est publié pour la première fois en 1521 à Wittenberg, dans une édition allemande et une édition latine. Il s'agit d'une succession de treize paires de gravures accompagnées du texte de Melanchthon[50]. Chaque paire fonctionne comme une antithèse qui vise à dénoncer les différences de comportement entre le Christ et son indigne successeur, le pape. En particulier, une paire de gravures montre l'humble montée du Christ vers Jérusalem, assis sur un âne, tandis que celle de droite représente le pape à cheval, richement vêtu, entouré de soldats et de la curie romaine (ill.4). Autant de signes de richesses et de pouvoir qui rapprochent ce dernier de l'Antéchrist plus que du Christ. Ce pamphlet connait un succès immédiat, et le motif est très rapidement décliné par les graveurs[51]. Ainsi, il est très probable que Niklaus Manuel s'inspire de l'original ou de ses variantes pour sa pièce[52]. On aurait alors en 1523 la production de deux jeux de carnaval renvoyant chacun à une production illustrée.

Dès lors, ces exemples ne montrent-ils pas la possibilité d'une agrégation possible des supports grâce à la référence ? Cette possibilité présenterait le double avantage de contourner les interdictions ou la surveillance croissante des magistrats encore catholiques, et d'accroître la portée des œuvres. Cette portée est en effet démultipliée à plusieurs niveaux. Les *Flugschrifften* (« feuilles volantes ») sont réputées pour être une arme efficace de la diffusion des idées de la Réforme. Il s'agit d'une ou de plusieurs feuilles, de faible coût, faciles à transporter et particulièrement lisibles puisqu'elles combinent très souvent texte et image. Elles ont une large audience. De plus, ici la mise en relation opère un lien avec une production

[48] Comme celle du milieu des années 1530 où le clergé festoie dans la gueule d'un démon féminin, assis sur une indulgence ou une bulle papale : Robert W. Scribner, *For the sake of Simple Folk, Popular propaganda for the German Reformation*, Oxford, Clarendon Press, 1981, ill. n. 67.

[49] Eckehard Simon, « Fastnachtspiele inszenieren die Reformation. Luthers Kampf gegen die Rom als populäre Bewegung in Fastnachtspielzeugnissen, 1521-1525 », *in* Klaus Ridder (dir.), *op. cit.*, p. 116 ; Glenn Ehrstine, *op. cit.*, p. 106.

[50] Docteur en théologie (1497-1530), c'est un important disciple de Luther qui rédige notamment la *Confession d'Augsbourg* en 1530.

[51] Sur les imitateurs de Cranach, Robert W. Scribner, *op. cit.*, p. 157.

[52] Paul Zinsli, *art. cit*., p. 82.

différente, avec des images. Par conséquent, les pièces de Niklaus Manuel acquièrent un potentiel de diffusion redoutable auprès d'une partie de la population. Non seulement ces textes connaissent un grand succès comme nous le dit le chroniqueur Anshelm, mais ils font référence à des œuvres antérieures, dont les auteurs sont fameux, et qui contiennent des gravures, c'est-à-dire une autre manière de formuler les idées. Ce sont des images accessibles à tous car elles ne composent pas sur le symbolisme cher à l'érudition des humanistes, mais sur la culture populaire commune[53]. Elles superposent les références (en particulier celle des *Totenfresser*), et proposent différents niveaux de lecture. Textes et images offrent un support, une réalité à la mise en acte éphémère du carnaval, et permettent aux idées soulevées en 1523 de subsister malgré les interdictions de jeux.

DE LA VIOLENCE SYMBOLIQUE A LA VIOLENCE EN ACTE

Le carnaval s'offrirait donc à la fois comme discours et acteur, comme grammaire collective permettant de dire des choses tues ou censurées. Mais ne se révèle-t-il pas surtout comme révolution symbolique capable de préparer et de rendre pensable la révolution religieuse ?

A Bâle, le protestantisme gagne du terrain. Au début de l'année 1529, les évangéliques sont majoritaires et font pression pour abolir les cérémonies catholiques. Déjà lors de la Pâque 1528, le Conseil a été contraint de faire retirer les images des cinq paroisses pourvues de prédicateurs évangélistes. En janvier 1529, le Conseil ne prend toujours pas parti mais tente encore de maintenir la cohabitation des deux confessions. S'il est disposé à réduire l'autorité de l'évêque, il refuse de statuer sur les pratiques religieuses. En février, la communauté évangélique se rassemble une nouvelle fois pour faire pencher le Conseil en sa faveur. Plus les magistrats cherchent à temporiser, plus les demandes se radicalisent. Las d'attendre et inquiet de ne pas être écouté, l'après-midi du 9 février, un groupe de plusieurs centaines de personnes détruit les églises de Bâle. Selon le chroniqueur Fridolin Ryff[54], la communauté a ainsi forcé le Conseil à prendre en main la vie religieuse des fidèles. De fait, le mardi soir suivant les événements, le Conseil abolit la messe, prend la direction des établissements religieux et de leurs possessions, et autorise la prédication évangélique dans toutes les églises. Finalement, une ordonnance de réforme religieuse est promulguée le 1er avril[55]. Or, la violence iconoclaste qui a précipité le passage à la Réforme se déroule précisément le jour du *Herrenfastnacht*, c'est-à-dire la veille du mercredi des cendres. Selon Lee Palmer Wandel, le récit de Ryff n'est pas exhaustif mais partial : il tend à souligner l'aspect religieux des actes qui, en revanche, ne mettraient pas en cause l'ordre civique et politique. Alors que Ryff sait pertinemment que Bâle célèbre le carnaval à l'ancienne manière, c'est-à-dire une semaine plus tard, le chroniqueur date les événements iconoclastes par rapport au carnaval, en utilisant la datation de la nouvelle manière[56]. L'historienne nous pose cette question : pourquoi Ryff, qui connait cette tradition spécifiquement bâloise, relie-t-il délibérément l'iconoclasme au carnaval ? Selon elle, le

[53] Robert W. Scribner, *op. cit.*

[54] Fridolin Ryff (1488-1554) est d'abord connu « comme représentant de la corporation des Tisserands au Grand Conseil de Bâle. Il fut l'un de ceux qui préparèrent la nouvelle Constitution du Conseil en 1529. (…) Le fonds d'archives R. contient un récit anonyme des événements survenus à Bâle entre 1514 et 1541. Ce témoignage de la Réforme fut attribué à Ryff, puis édité en 1872 *(Die Chronik des Fridolin Ryff)*. Partisan convaincu de la nouvelle foi, l'auteur de cette chronique attribue la responsabilité des conflits et de la scission aux catholiques. » in *Dictionnaire historique de la Suisse (http://www.hls-dhs-dss.ch/?lg=f)*.

[55] Il s'agit d'une réforme originale menée principalement par J. Oekolampade, de tendance zwinglienne.

[56] Bâle suit l'ancienne manière de célébrer le carnaval : le *alte Fastnacht* ou *Bauernfastnacht* commence 40 jours avant Pâques, sans compter les six dimanche de la période. Le carême commence le mardi qui suit le dimanche *Invocavit*. Depuis le concile de Bénévent en 1091, il existe en effet une autre possibilité pour commencer le carême. Cette fois, les six dimanche sont inclus dans le décompte et le carême commence le mercredi qui précède le dimanche *Invocavit*, c'est le mercredi des cendres. C'est le *Herrenfastnacht*.

carnaval revêt un sens particulier car il est intégré au calendrier liturgique. Il se place avant le carême, ces jours qui commémorent le passage du Christ au désert et qui symbolisent l'ascétisme du christianisme. Le carême est encadré par deux fêtes où l'on festoie. A Pâques, c'est le corps du Christ ressuscité qui est consommé à travers l'Eucharistie. A l'opposé, ce sont les corps des animaux qui sont consommés au moment du carnaval, c'est la célébration de la chair non sacrée. Or, les images participent à la mise en scène de ces temporalités : elles sont recouvertes pendant le carême, puis découvertes au moment de Pâques. Leur participation est mise en lumière, emphase de la liturgie. Mais Lee Palmer Wandel montre que le statut des images a changé au début du XVI[e] siècle. Si par le passé les objets ont pu relier les fidèles aux clercs en tant que dons, en devenant par la suite quelque chose que les religieux peuvent inventorier comme des propriétés, les images ne peuvent plus participer à cette liturgie. Comme le carnaval transforme la perception du corps humain, les iconoclastes transforment la perception des images. Ils cassent le lien physique entre les clercs et les laïcs que les images représentaient auparavant. Ils les dénoncent dans leur matérialité : des substances, des propriétés, des choses utilisées[57]. Par cette association, Ryff signifie que le carnaval est considéré comme une fête active, un moment où des réalisations normalement impensables sont rendues possibles.

CONCLUSION

Après les coups de boutoir portés au début des années 1520 par les jeux de carnaval, joués ou imprimés, la geste iconoclaste du carnaval de 1529 porte le coup de grâce à l'Eglise catholique de Bâle.

Pourquoi le carnaval a-t-il joué un rôle si important ? Lorsqu'il réunit autour des festivités de la chair, il permet un dialogue entre les différents groupes de la société. Que ce soit sur scène ou par les ateliers d'imprimeries, il diffuse largement les idées protestantes et donne l'impression d'une adhésion collective de la population à la Réforme. En ce sens, on pourrait dire que le caractère collectif de la fête frappe les idées véhiculées du sceau de l'unanimité, de l'assentiment général. C'était d'ailleurs l'intuition de R. Scribner lorsqu'il parlait d'une sorte de vote populaire[58]. A travers le carnaval se manifeste donc une injonction collective.

De plus, dans un contexte de plus en plus raidi, où l'expression est peu à peu réduite par les mandats municipaux, son caractère polymorphe lui permet de développer des stratégies de contournement. Or, le carnaval est bien un jeu de masques, un jeu entre ce qui est montré et ce qui se révèle, en creux. De la même manière, il nous semble que dans cette région du Rhin supérieur, les auteurs de jeux de carnaval, et notamment Niklaus Manuel, masquent la portée subversive de leur pièce, non seulement en ajoutant un argumentaire politique qui séduit la municipalité, mais aussi en disséminant les idées réformées. Les œuvres gagnent à être considérées en réseau. D'un côté, une élite de spectateurs peut établir une chaîne polémique signifiante, et de l'autre, la dissémination des arguments sur des supports différents permet de contourner censure et interdictions. Ce système d'agrégation permet de diversifier les attaques, sur le plan des idées comme des supports. Il permettrait d'expliquer le statut souvent ambigu des *Totenffresser*. En effet, la pièce est très souvent classée de manière rapide et abusive parmi les *Fastnachtspiele*. Enfin, devant les tergiversations du Conseil bâlois, la violence jusque là symbolique devient violence en acte, et catalyse le passage à la Réforme. En 1529 à Bâle, on peut se demander si le carnaval n'a pas acquis la force d'un symbole de menace anti-catholique.

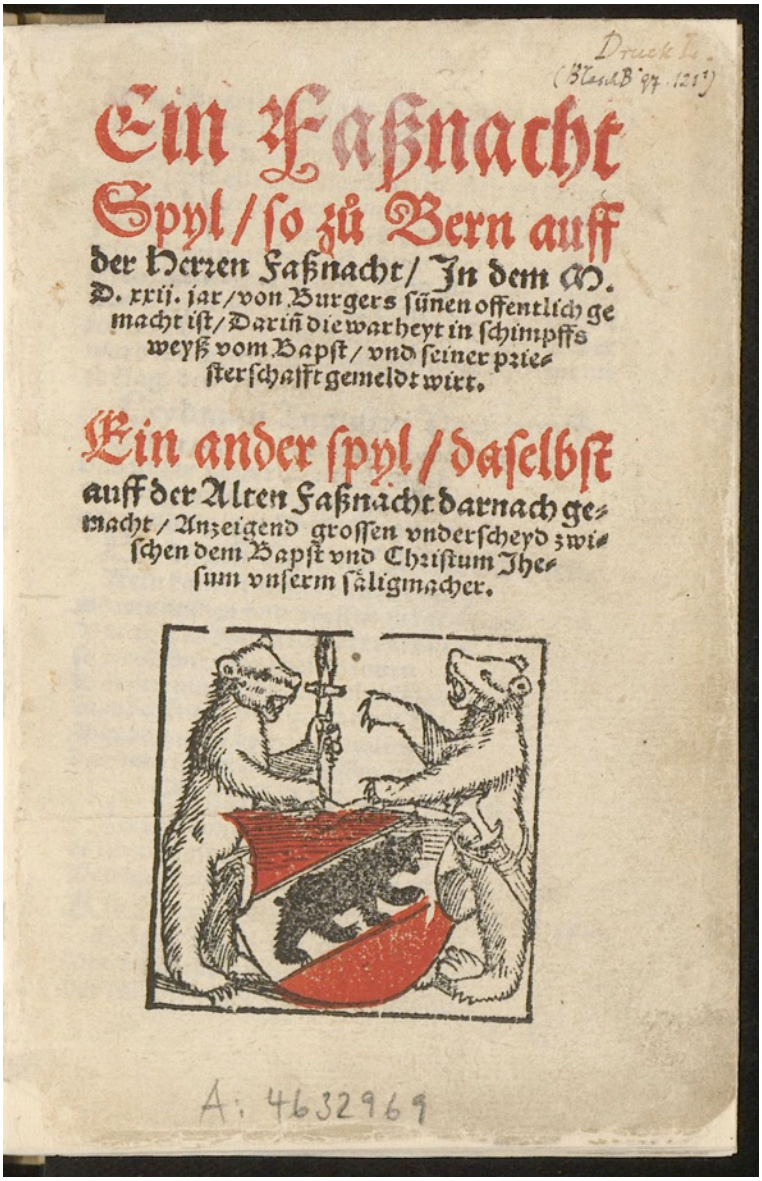
[57] Lee Palmer Wandel, *op. cit.*, p. 185-188.
[58] Robert W. Scribner, 'Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down', *Social History* 3, Cambridge, 1978, p. 324.

Néanmoins, ces caractéristiques qui font du carnaval une arme redoutable de la polémique ne sont pas spécifiques aux idées évangéliques. La catholique Lucerne use de procédés très proches à des fins religieusement opposées.

Enfin, pour Yves-Marie Bercé, l'investissement politique du carnaval est une des causes de la disparition progressive de la fête. Ce sera l'objet de recherches ultérieures.

ANNEXES

Illustration 1 :
Pamphilus Gengenbach, *Der Nollhart*, Bâle, 1517, Universitätsbibliothek Basel, Ai II 22b:2
Lien permanent : http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-11232.

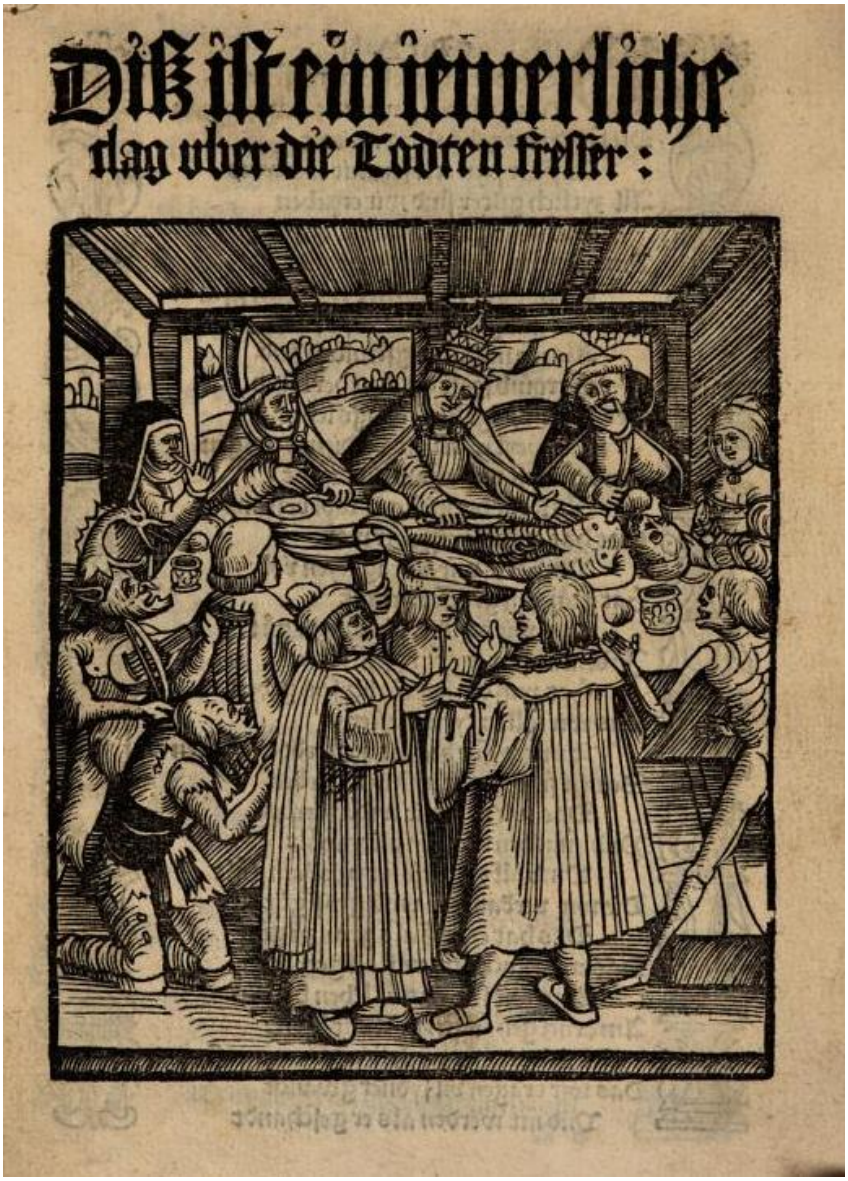


Ein Faßnacht
Spyl / ſo zů Bern auff
der Herren Faßnacht / In dem M.
D. xxij. jar / von Burgers ſünen offentlich ge
macht iſt / Darin̄ die warheyt in ſchimpffs
weyß vom Bapſt / vnd ſeiner prie
ſterſchafft gemeldt wirt.

Ein ander ſpyl / daſelbſt
auff der Alten Faßnacht darnach ge
macht / Anzeigend groſſen vnderſcheyd zwi
ſchen dem Bapſt vnd Chriſtum Jhe
ſum vnſerm ſäligmacher.

A: 4632969

Illustration 2 :
Niklaus Manuel, *<<Ein>> Fassnacht-Spyl so zu Bern 1522 gemacht von Bapst und seiner Priesterschaft*, Zürich ?, ca. 1524, Universitätsbibliothek Bern, ZB Rar alt 536 : 3
Lien permanent : http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-11739



Illusration 3 :
Pamphilus Gengenbach, *Diß (Diess) ist ein iemerliche clag vber die Todtenfreßer,* Augsburg, Heinrich Steiner 1522, (page de garde), conservé à la bibliothèque nationale d'Autriche.

Illustration 4 :
Lucas Cranach, **Passional Christi und Antichristi (gravures de Lucas Cranach; texte de Melanchthon)** [Wittenberg] [1521] [VD16 L 5586], conservé à la Bayerische Staatsbibliothek, Munich.
Liens permanents : http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00027007/image_18
http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00027007/image_19

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534, présentés par Emil Dürr et Paul Roth, Bâle, Verlag der Historischen und antiquarischen Gesellschaft, 1921, vol. 6.

ANSELMUS Valerius, *Die Berner-Chronik des Valerius Anshelm*, présenté par l'association d'histoire du Canton de Berne, Bern, Wyss, 1884.

CRANACH Lucas, *Passional Christi und Antichristi* : gravures de Lucas Cranach et texte de Melanchthon, Wittenberg, Rhau-Grunenberg, 1521

GENGENBACH Pamphilus, *Diß (Diess) ist ein iemerliche clag vber die Todtenfreßer*, Augsburg, Heinrich Steiner, 1522.

HIERONYMUS Frank, *Basler Buchillustration 1500-1545 : 31. März bis 30. Juni 1984, Universitätsbibliothek Basel*, Bâle, Universitätsbibliothek, 1984.

Littérature secondaire

BERCE Yves-Marie, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1976.

BURKE Peter, *Popular culture in early modern Europe*, New York University Press, 2009 (3e éd.), (1re éd. 1978).

BURNETT Amy Nelson, *Teaching the Reformation : ministers and their message in Basel, 1529-1629*, Oxford, Oxford university press, 2006.

EHRSTINE Glenn, *Theater, culture, and community in Reformation Bern, 1523-1555*, Leiden, 2002.

PFRUNDER Peter, *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser : Fastnachtskultur der Reformationszeit - die Berner Spiele von Niklaus Manuel*, Zürich, Chronos, 1989.

RAILLARD Rudolf, *Pamphilus Gengenbach und die Reformation : Diss. Phil. I. Univ. Zürich*, Heidelberg, Evangelischer Verlag, 1936.

RIDDER Klaus (dir.), *Fastnachtspiele : weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen, M. Niemeyer, 2009.

Schmidt Heinrich Richard, « Stadtreformation in Bern und Nürnberg – ein Vergleich », *in* Rudolph Endres (dir.), *Nürnberg und Bern : Zwei reichstädte und ihre Landgebiete*, Erlanger Forschungen, A 46, 1990.

SCRIBNER Robert W., *For the sake of simple folk : popular propaganda for the German Reformation*, Oxford, Clarendon Press, 1981.

SCRIBNER Robert W., « Reformation, Carnival and the World Turned Upside-Down », *Social History 3*, Cambridge, 1978, p. 234-264.

SIMON Eckehard, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370-1530 : Untersuchung und Dokumentation*, Tübingen, M. Niemeyer, 2003.

THOMKE Hellmut (dir.), *Deutsche Spiele und Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1996.

WACKERNAGEL Rudolf, LINDAU Johann Karl et VONDERMÜHLL Eduard, *Geschichte der Stadt Basel…*, Bâle, Helbing & Lichtenhahn, 1907, vol. 5.

WANDEL Lee Palmer, *Voracious idols and violent hands : iconoclasm in Reformation*, Cambridge, Cambridge university press, 1995.

WERREN-UFFER Violanta, *Der Nollhart von Pamphilus Gengenbach*, Bern, 1983.

ZIMMER Katja, *In Bökenwise und in tüfels hüten : Fasnacht im mittelalterlichen Basel*, Bâle, Schwabe, coll. « Neujahrsblatt / Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige », 2005.

ZINSLI Paul, « Niklaus Manuel, der Schrifsteller », *in* Cäsar Menz et Hugo Wagner (dirs.) *Niklaus Manuel Deutsch : Maler – Dichter – Staatsman*, Berne, Kunstmueum Bern, 1979.