



HAL
open science

”Autel contre autel”. La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles

Clément Scotto Di Clemente

► To cite this version:

Clément Scotto Di Clemente. ”Autel contre autel”. La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVIe-XVIIe siècles. Littératures. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL148 . tel-03772333

HAL Id: tel-03772333

<https://theses.hal.science/tel-03772333>

Submitted on 8 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III (019)

Laboratoire de recherche EA4510, Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature comparée

Présentée et soutenue par :

Clément SCOTTO DI CLEMENTE

le : 08 octobre 2021

**« Autel contre Autel »
La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en
Angleterre, XVI^e-XVII^e siècles**

Sous la direction de :

M. François LECERCLE – Professeur émérite de littérature comparée, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Line COTTEGNIES – Professeur d'études élisabéthaines, Sorbonne Université

Mme Anne DUPRAT – Professeur de littérature comparée, Université de Picardie

Mme Tiphaine KARSENTI – Professeur en études théâtrales, Université Paris Nanterre

Mme Florence NAUGRETTE – Professeur de littérature française, Sorbonne Université

Mme Clotilde THOURET – Professeur de littérature comparée, Université de Lorraine

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement M. François Lecercle pour avoir dirigé mes recherches depuis ma reprise d'étude, avec bienveillance et exigence.

Je remercie également les membres du jury, dont les enseignements ont durablement marqué ma formation, pour avoir accepté de lire et évaluer mon travail.

Merci à mes camarades d'étude, désormais amis, que j'estime et admire : Simon Albin, Jean-Christophe Corrado, Esther Demoulin, Marco Doudin, Marie-Hélène Goursolas, Alizée Jacobs, Charlotte Laure, Pierre Lyraud, Elisabeth Viain, Marie Vigy.

Agathe Giraud m'a aidé avec délicatesse à surmonter les obstacles de la thèse. Plus qu'une collègue, dont la rigueur et l'enthousiasme me galvanisent, elle est devenue une excellente partenaire de jeu et une grande amie.

Isabelle et Chantal Foucier veillent sur moi depuis les débuts de ma formation, chacune à sa manière. Elles sont mon autre famille.

Jean, Catherine, Violaine, Emilie, Arnaud, Salvatore, Enza, Antonio, Teresa, Ida : sans votre soutien indéfectible, ce travail n'existerait pas. *Ve voglio bene assaje.*

Fabio Scotto di Clemente m'a accompagné le long de mes errances et a fait surgir le meilleur de moi-même. Son amour et son infinie patience imprègnent chacune de ces pages.

Citations

Sauf mention contraire, les traductions sont les miennes. Les citations originales sont données en note.

« Autel contre Autel »

*La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en
Angleterre, XVI^e-XVII^e siècles*

INTRODUCTION

Pour dissuader son auditoire de se rendre aux spectacles, le père missionnaire Nicolas de Dijon convoque une anecdote tirée du christianisme primitif :

Tertullien nous raconte que le diable étant un jour interrogé et pressé par un exorciste, de dire la raison pour laquelle il était entré dans le corps d'une femme, ne fit point d'autre réponse que celle-ci, *in meo eam inveni*. Prêtres, Exorcistes, Ministres du Dieu vivant, ne me reprochez point d'avoir fait usurpation d'une femme qui appartient à votre Jésus-Christ ; non, elle n'était point à lui, elle n'était point de ses sujettes, ni de son royaume, je l'ai trouvée dans ma maison, je l'ai trouvée sur mes terres, je l'ai trouvée dans mon Église et dans l'assemblée de mes bons serviteurs, et de mes fidèles servantes, j'ai usé de mon droit, j'en ai pris possession, personne ne me la doit disputer, elle m'appartient de bonne guerre, *in meo eam inveni*, je ne l'ai point été prendre dans sa maison, ni dans vos Églises, je l'ai rencontrée dans un lieu qui est à moi, je m'en suis rendu le maître, je ne la quitterai point¹.

La comédie, sous ses airs innocents, serait en réalité un lieu de perdition et une antichambre de l'enfer : est-ce assez pour effrayer les fidèles et les convaincre de ne pas la fréquenter ? Les temps ont changé entre 1685 et l'Antiquité tardive. L'anecdote est en effet tirée du premier pamphlet contre les spectacles, le *De Spectaculis* dans lequel Tertullien avançait au chapitre XXVI que le théâtre était le territoire du diable :

¹ Nicolas DE DIJON, « Dixième sermon. Troisième obstacle du salut. Les spectacles publics », dans *Pharaon reprouvé*, Lyon, Claude Muguet, 1685, p. 302-303.

Ne soyons point surpris après cela que le démon s'empare de ces chrétiens infidèles. Dieu l'a permis plus d'une fois : témoin l'exemple tragique de cette femme, qui étant allée à la comédie, en revint avec un démon dans le corps. Comme l'on exorcisait l'esprit immonde, et qu'on lui commandait de répondre, pourquoi il avait osé s'emparer de cette femme ? C'est avec raison, dit-il, que je m'en suis saisi : je l'ai trouvée chez moi¹.

Ce court récit connaît une importante fortune dans les écrits antithéâtraux, aussi bien français qu'anglais. Un puritain qui ne signe que de ses initiales « I.G. », et derrière lequel on identifie John Greene, en fait également le récit :

Dans les temps de l'Église primitive, une femme chrétienne s'est rendue au théâtre pour assister aux spectacles. Elle y est entrée en bonne santé, mais s'en est retournée possédée par le démon. Après quoi un ecclésiastique a demandé à Satan comment il a pu être si audacieux pour s'emparer d'une chrétienne. Il répondit à cela qu'il l'avait trouvée dans sa propre maison, et qu'ainsi il en avait pris possession en tant que l'une des siennes. Terrible exemple, à n'en pas douter, propre à effrayer et dissuader d'entrer dans les théâtres, de peur d'encourir un danger similaire à celui de cette femme².

La petite formule « in meo eam inveni » fait fureur, et l'anecdote révèle trois principaux griefs contre le théâtre. Premièrement, la comédie atteindrait directement l'âme des fidèles. Sous ses airs de divertissement, elle provoque une contre-conversion chez les spectateurs qui ignorent qu'en se rendant à la comédie, ils renoncent en vérité à leur baptême. Deuxièmement, théâtre et Église sont étroitement liés, la seconde devant corriger les méfaits du premier. Méfaits qui affectent directement la religion : un spectateur en plus, c'est un fidèle en moins, hanté par les comédiens, êtres infâmes qui s'immisceraient dans l'esprit du public jusqu'à la mort, et dans une relation d'exclusion. Enfin, la comédie, avant d'être un divertissement, est d'abord un territoire, un espace social infâme « parce qu'on y demande que nous soyons exposés aux lions ; soit parce qu'on y forme le dessein de nous persécuter ; soit parce qu'on y choisit les émissaires qui vont découvrir les chrétiens pour les tourmenter³ ».

En réalité, le « spectacle » qui piège la spectatrice dans les rets du diable englobe diverses pratiques récréatives. Au-delà de la pantomime romaine, c'est l'ensemble des divertissements

¹ « Cur ergo non eiusmodi etiam daemioniis penetrabiles fiant ? Nam et exemplum accidit domino teste eius mulieris, quae theatrum adiit et inde cum daemonio rediit. Itaque in exorcismo cum oneraretur immundus spiritus, quod ausus esset fidelem aggredi, constanter : et iustissime quidem, inquit, feci : in meo eam inveni. » TERTULLIEN, *Traité de Tertullien sur l'ornement des femmes, les Spectacles, le Batême, et la Patience avec une lettre aux Martirs*, trad. Matthieu Caubère, Paris, Rolin Fils, 1733, p. 230-231.

² « In the times of the primitive Church, a Christian woman went into the Theater to behold the plaies. She entred in well and sound, but she returned and came forth possessed of the Divell. Whereupon certaine Godly brethren demanded Sathan how he durst be so bold, as to enter into her a Christian. Whereto he answered, that *hee found her in his owne house*, and therefore tooke possession of her as his owne. A fearfull example this is indeede, able to affrighten and deter any from entring into Theaters, least they incur the like danger as this woman did. » I. G., *A refutation of the Apology for actors*, London, W. White, 1615, p. 44.

³ TERTULLIEN, *op. cit.*, p. 232. La traduction est de Mathieu Caubère (1733).

qui se produisent dans l'Empire romain que condamne Tertullien. À travers la comédie, il blâme les restes d'un paganisme qui presque chaque jour affaiblit la loyauté des chrétiens envers leur religion¹. Le divertissement, que ce soit la comédie, les courses de char ou les combats, inciterait à se repaître d'une culture encore trop païenne, et à s'installer dans des arènes encore fraîches du sang des martyrs. L'anecdote souligne le risque qu'une âme chrétienne a de se perdre dans un espace urbain marqué d'un paganisme, certes en déclin, mais encore suffisamment puissant pour menacer le christianisme primitif. L'attaque est autant idéologique que politique, visant à façonner le vrai chrétien qui, pour l'instant, révèle un comportement trop contradictoire, partagé entre sa foi nouvelle et sa culture ancienne.

En reprenant le récit de Tertullien, Nicolas de Dijon ne semble pas s'embarrasser des anachronismes. Rien n'est plus différent de la Carthage du II^e siècle que la France de la fin du XVII^e. Il ne faut cependant pas conclure que l'argument d'autorité vaut ici davantage que sa pertinence dans un contexte nouveau. Le missionnaire opère des variations sur l'anecdote, en amplifiant surtout « in meo eam inveni », pour en modifier les enjeux. Il multiplie tout d'abord les acteurs de la querelle : chez le théologien carthaginois, nulle référence n'est faite à un quelconque membre de la communauté chrétienne ; en 1685 au contraire, « Prêtres, Exorcistes, Ministres du Dieu vivant » sont pris à partie par le démon au chevet de la possédée. L'Église a désormais un visage. Que le diable s'empare d'une fidèle affecte l'ensemble du culte, et c'est toute l'institution et son personnel qui doivent sauver la malheureuse spectatrice. Le caractère anecdotique et individuel de la terrifiante possession disparaît au profit d'un combat qui affecte tout le corps ecclésiastique : si une seule âme se perd à la comédie, c'est l'Église tout entière qui est menacée et doit riposter². Deuxièmement, Nicolas de Dijon prend soin d'intensifier le danger. La comédie est une « maison » et non plus seulement une salle de spectacle ; c'est un territoire (« mes terres »), voire une véritable « Église », « l'assemblée [des] bons serviteurs » de Satan. La gradation donne à voir la naissance d'un empire diabolique, et son extension en territoire chrétien. Si le paganisme n'est plus à l'ordre du jour, en revanche naît à travers la comédie une nouvelle institution diabolique, dont l'influence ne cesse de grandir sous les yeux impuissants de l'Église. À cela s'ajoute le caractère irréversible de cette expansion. Là où

¹ Simone de Reyff souligne que « la dénonciation des Pères vise moins le théâtre en tant que genre esthétique, véhicule d'une tradition culturelle, qu'un ensemble de divertissements sensuels ou impudiques dont l'emprise sur la vie de la cité leur paraît regrettable, voire dangereuse ». Simone DE REYFF, *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 22.

² Le sermon de Nicolas de Dijon date des années qui suivent l'édit royal du 31 août 1682, qui assimile la possession à la superstition. De fait, le prédicateur va à contre-courant des nouvelles normes juridiques. Sur cette stratégie polémique, voir le chapitre 7, p. 272-281.

Tertullien arrêta son anecdote à la révélation des raisons de la possession, Nicolas de Dijon développe le discours du démon pour nier la possibilité d'un retour en arrière. « Personne ne me doit disputer [la spectatrice] », « je ne la quitterai point » : l'apostasie de la foi s'avère définitive, et l'Église se révèle impuissante à contraindre le pouvoir de Satan. La lutte serait inégale : rien ne peut y faire, le Malin l'emportera sur les ministres de Dieu. D'autant plus que la possession se fait « de bonne guerre » : le diable n'a pas besoin d'être sournois, c'est au public d'être responsable. Le missionnaire établit dans l'esprit de ses auditeurs une répartition du territoire social, afin de les rendre comptables de leurs actions : le théâtre est ouvertement le temple du démon et personne ne peut l'ignorer. À chacun d'agir en conséquence.

L'anecdote devient terrifiante, non seulement parce que Satan s'empare des corps des faibles chrétiens, mais aussi parce qu'il s'invite, par l'intermédiaire de Nicolas de Dijon, dans la maison de Dieu. Il faut imaginer le prédicateur rapportant son anecdote en chaire : l'espace d'un instant, à travers ce clerc, c'est le diable qui parle, qui expose les raisons de son action et s'en justifie sans aucune honte. L'espace d'un instant, la possession est double : au corps de la spectatrice antique s'ajoute celui de Nicolas de Dijon, possédé par la parole diabolique, qui traduit et explicite le « in meo inveni » satanique devant des fidèles médusés. Aussi révèle-t-il, peut-être malgré lui, un nouvel enjeu du combat de l'Église contre le théâtre. Le prédicateur se fait ici acteur, traversé par un autre, jouant au diable pour servir sa foi. Il donne non seulement à voir la scène d'exorcisme, mais il incarne momentanément Satan, dans une longue tirade qui vise à édifier son public. La chaire, et plus largement l'église, se fait scène dans une inversion des rôles : les fidèles deviennent ces « exorcistes » qui assistent impuissants au triomphe de leur pire ennemi, trônant en chaire dans le corps du prédicateur. Tout cela a de quoi convaincre les plus fervents défenseurs de la scène. C'est là que le bât blesse : pour dissuader d'aller au théâtre, il faut tout de même en faire un peu, car la comédie serait peut-être plus efficace que le sermon. Au moment même de dénoncer le théâtre comme ennemi absolu, Nicolas de Dijon use des armes de son adversaire et promeut malgré lui ses vertus édifiantes.

Cette relation complexe entre l'institution religieuse et le divertissement théâtral, où les discours violemment antagonistes dissimulent une proximité problématique, et où l'idéologie se mêle à des considérations plus politiques, est le sujet de mon étude.

Parler de « rivalité » peut surprendre quand le mot n'est jamais mentionné comme tel dans les textes du corpus. Il s'agit là d'un choix anachronique, pour qualifier *a posteriori* un comportement ou un état d'esprit commun au sein des deux institutions. La rivalité désigne

aujourd'hui la situation de « deux ou plusieurs personnes qui prétendent aux mêmes avantages et s'opposent pour les obtenir », et plus généralement les querelles qui découlent de cette situation¹. Au XVII^e siècle s'y loge une dimension amoureuse. Le dictionnaire de l'Académie avance qu'il s'agit d'une « concurrence entre des amans² ». Furetière insiste également sur cet aspect affectif, le rival « se dit de deux personnes qui ont la même prétention : ce qui se dit plus particulièrement en gloire et en amour », avant d'ajouter qu'« entre les rivaux la haine est naturelle³ ». La rivalité désigne ce combat entre deux forces en concurrence l'une par rapport à l'autre, entraînant une vive défiance qui peut tourner à la « haine ». Cette lutte repose sur deux principes, qui sont au cœur de mon travail : l'existence d'un objet convoité et un sentiment d'égalité.

La présente étude s'inscrit dans le projet « Haine du théâtre » initié par François Lecercle et Clotilde Thouret⁴. Cette initiative a produit depuis plusieurs années de nombreuses études éclairantes sur les polémiques théâtrales, en se fondant notamment sur le concept de « théâtrophobie ». Ce terme peut faire débat pour deux raisons. La première est que l'emploi de l'adjectif « théâtrophobe » tendrait à uniformiser des positions et discours variés au sein de l'Église⁵ et à catégoriser l'ensemble de l'institution religieuse dans une seule « réaction crispée⁶ ». La seconde raison tient à la puissance polémique du mot, qui appliquerait *de facto* un regard dédaigneux sur le discours ecclésiastique. De fait, parler de « théâtrophobie » semble nier la démarche d'apaisement qui peut avoir cours dans les études sur les polémiques théâtrales. Une partie de la recherche s'est employée à désamorcer la violence du débat, selon deux stratégies. La plus ancienne a consisté à atténuer l'emportement des auteurs. Dès 1733, le théologien Adrien-Augustin de Bussy de Lamet tempère la virulence de la polémique, estimant que les Pères de l'Église ne regardaient le théâtre que comme une « vaine curiosité ». Leur emportement ne serait qu'une stratégie rhétorique, uniquement présente dans les sermons, « où

¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, entrée « Rivalité », <https://www.cnrtl.fr/definition/rivalité>, consulté le 26 mars 2021.

² Dictionnaire de l'Académie, 4^{ème} édition, entrée « Rivalité » <https://www.cnrtl.fr/definition/academie4/rivalité>, consulté le 26 mars 2021.

³ FURETIERE, *Dictionnaire universel*, vol. 3, 1690.

⁴ « La haine du théâtre » est un projet du Labex Obvil (dirigé par Didier ALEXANDRE) conduit depuis 2013 par François Lecercle et Clotilde Thouret avec, depuis 2017, Emmanuelle Hénin, qui a réuni plus de 70 chercheurs en France et à l'étranger autour des polémiques contre la comédie.

⁵ Servane L'HOPITAL, *Toucher le cœur. Confrontations du théâtre et des pratiques de piété en France au XVII^e siècle*, thèse soutenue à l'Université Lyon 2 sous la direction de Laurent Thirouin, 2015, p. 18.

⁶ Laurent THIROUIN, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, H. Champion, 1997, p. 13.

l'on porte ordinairement l'Auditeur à la perfection, et où l'exagération peut être permise¹ », mais ils resteraient empreints de « modération » et de précision. L'autre stratégie, à l'inverse, a cherché à justifier la violence des écrits au regard de l'importance du problème. Ainsi François Gaquère a souligné le danger que le théâtre fait courir au chrétien du XVII^e siècle. Prenant exemple sur Racine, il a insisté sur une menace qu'il fallait prendre au sérieux². L'inversion du rapport de force se confirme ainsi, l'Église ne faisant que se défendre face aux assauts de la comédie, et ne suivant que la tradition des « sages antiques³ ». On excuse l'anachronisme propre aux écrits antithéâtraux, qui usent d'arguments déconnectés du contexte⁴, à cause du bien-fondé de l'attaque. Les écrits contre le théâtre finiraient par être les plus à même de voir la puissance de cet art, devenant pour certains, comme celui de Pierre Nicole, « un éloge *a contrario* du théâtre⁵ ». Si le renversement est stimulant et fécond, il sous-estime la profonde violence qui innerve le discours contre le théâtre.

Dans ce contexte, il s'avère pertinent d'user du terme *a priori* anachronique de théâtrophobie, d'abord parce qu'il permet de rendre compte de cette virulence discursive, et de ne pas l'escamoter au seul profit du fond de l'argument. Deuxièmement, en proposant une approche globale des détracteurs de la scène, on affronte sans détours le problème d'un discours qui réunit dans une même dénonciation des auteurs qui s'opposent d'ordinaire⁶. Cela invite à regarder la querelle dans sa complexité et ses contradictions. L'enjeu n'est pas de juger avec condescendance, ni comme une « sottise⁷ », les écrits qui attaquent le théâtre. Mais il serait étrange de considérer à l'inverse que les discours contre le théâtre sont intégralement justifiés et exempts de toute mauvaise foi. La violence du propos ne saurait être seulement une stratégie rhétorique. Si les ecclésiastiques ont souvent raison de voir dans le théâtre un ennemi, les arguments qu'ils avancent versent parfois dans la mauvaise foi ou l'irrationnel. Il s'agit donc

¹ Adrien Augustin de Bussy de LAMET, *Le dictionnaire des cas de conscience*, Paris, Coignard, 1733, p. 770.

² « Les liaisons coupables qu'il a nouées avec M^{lle} du Parc, puis M^{lle} Champmeslé (...) plus tard ses remords, sa renonciation aux thèmes passionnels, témoigneront des dangers que le théâtre fait courir à la morale chrétienne, particulièrement à une époque où il a pris une telle emprise, et où il est devenu à la cour, à Paris ou en Province, dans les collèges mêmes, le divertissement par excellence. » François GAQUÈRE, *Le Théâtre devant la conscience chrétienne*, Beauchesne, Paris, 1965, p. 16.

³ Albert REYVAL, *L'Église et le théâtre*, Paris, Bloud & Gay, 1924, p. 53.

⁴ Charles MAZOUER, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, H. Champion, 2015, p. 460.

⁵ Servane L'HOPITAL, *op. cit.*, p. 19.

⁶ Sur cette capacité de la théâtrophobie à réunir dans un même combat des auteurs aux positions parfois antagonistes, ainsi que sur l'anachronisme de leur argumentaire, voir notamment Christian BIET, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans *Théodore vierge et martyre* de Corneille », *Littératures Classiques*, 2000, p. 86.

⁷ Laurent THIROUIN, *op. cit.*, p. 13.

de mesurer la part de discernement et de panique dans les textes contre le théâtre. User du terme « théâtrophobie » n'équivaut pas ici à appliquer un jugement moral sur une époque regardée avec surplomb, ni à qualifier hâtivement une psychologie. Il s'agit seulement ici de textes, dont la violence peut parfois être en contradiction avec les habitudes de leur auteur, dont il s'agit de déterminer la teneur, pour montrer ensuite les écarts et les nuances au sein de cette stratégie argumentative. Pour résumer, il s'agit de faire la part des choses : c'est à bon droit – au moins sur certains points – que certains auteurs dénoncent la menace que le théâtre pourrait représenter pour l'Église ; mais le propos est excessif, et sert d'autres intérêts que simplement idéologiques ou métaphysiques.

L'analyse de la rivalité entre le théâtre et les Églises se structure autour de quatre problèmes principaux, qui concernent la nature des rivaux, l'intensité des conflits, les objets convoités et les enjeux qui motivent ce sentiment d'égalité.

Il faut tout d'abord définir qui sont les rivaux. Quelles sont les parties en présence, et de quelle manière se caractérisent-elles ? La réponse semble *a priori* aisée : d'un côté l'Église, et de l'autre le théâtre. Mais en réalité, les polémiques théâtrales sont traversées par des contradictions et des paradoxes qu'il faut sans cesse rappeler. Comme le souligne Servane L'Hopital, il est impératif de ne pas considérer l'Église « d'un seul tenant¹ ». De fait, ce sont plusieurs Églises qui entrent en rivalité avec la comédie, et l'institution religieuse est à appréhender au pluriel. Le combat de l'Église contre le théâtre croise aux XVI^e et XVII^e siècles d'autres crises qui la fragilisent : la montée en puissance du protestantisme depuis le début du XVI^e siècle a mené à une nouvelle scission au sein du christianisme, avec la nécessité, dans chaque camp, de se transformer. Face aux Églises réformées, le Concile de Trente invite à renouveler les mœurs ecclésiastiques, avec le risque que les populations soient rétives à ces changements. À cette scission entre deux religions s'ajoutent des fractures internes. Comme dans l'Antiquité, où Tertullien est exclu du fait de sa dérive montaniste, les institutions religieuses modernes, catholiques comme protestantes, sont traversées par divers courants qui mettent à mal un discours unanime. De fait le discours religieux contre le théâtre est plurivoque, et personne ne saurait présenter la position de l'Église dans son ensemble. Sans compter qu'au sein même de chaque pays, les Églises et groupes religieux adoptent des positions très diverses. Les arguments de Port-Royal, par l'intermédiaire de Pierre Nicole, diffèrent de ceux avancés

¹ Servane L'HOPITAL, *op. cit.*, p. 18.

par Bossuet dans ses *Maximes* : et l'éclat de ces deux traités ne doit pas éclipser la variété doctrinale des détracteurs de la scène. Le discours théâtrophobe émane autant des rangs capucins qu'oratoriens, à l'instar des traités écrits par Nicolas de Dijon ou Jean Lejeune¹. De même, être jésuite n'est pas synonyme de défense du théâtre. Amable Bonnefons et Louis Bourdaloue n'ont pas hésité à pourfendre la comédie², quand on en faisait un outil pédagogique dans les collèges³. Le catholicisme tridentin de la fin du XVI^e siècle ne présente pas de ligne univoque sur le théâtre, et les propos mêmes de saint Charles Borromée sont sujets à la déformation selon le contexte local⁴. La nuance est également de mise concernant le protestantisme. On prendra soin d'une part de distinguer les protestants issus de différentes zones géographiques (Philippe Vincent exerce le culte à La Rochelle et Daniel Tilenus à Sedan, quand bien même leurs arguments sont proches⁵) ; d'autre part, il faut rappeler que l'Angleterre est sous le régime de l'anglicanisme, religion officielle qui emprunte des éléments au calvinisme et au catholicisme. L'Église d'Angleterre est traversée par des courants multiples qui interviennent dans la querelle contre le théâtre, et que l'on réduit à tort aux « puritains », dont les positions sont loin d'être fermes. Figure repoussoir dès la fin du XVI^e siècle, notamment dans les pièces de théâtre, du fait d'une certaine rigueur culturelle, puis en raison du gouvernement qui ordonne la fermeture des théâtres, le puritain fait pourtant également partie du milieu théâtral, comme Middleton dont les tendances ont été soulignées par Margot Heinneman⁶. À l'inverse, Stephen Gosson et Philip Stubbes proposent un argumentaire qui s'oppose aux principes puritains, comme l'a montré Janet Clare⁷. Quand bien même l'argumentation est similaire, il n'existe pas une seule Église unie contre le théâtre, mais plusieurs courants doctrinaux dont les positions varient selon le temps et le contexte, sans compter les contradictions internes à chaque obédience.

¹ Jean LEJEUNE, « Sermon LXII. Contre les bals, les danses ou comédies, et autres divertissements mondains qui sont des allumettes de luxure. », dans *Le Missionnaire de l'Oratoire*, Toulouse, Jean Boude, 1662, p. 588-617.

² Amable BONNEFONS, *La science du chrestien*, Pierre de Bresche, 1641 ; Louis BOURDALOUE, *Sermons du Père Bourdaloue*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1758.

³ Michel de MONTAIGNE, « De l'institution des enfants », dans *Essais* [1580], I, 26, Villey et Saulnier (éds.), Paris, PUF, 1965, p. 176-177.

⁴ Jean DUBU, « Le rituel d'Alet », *Chroniques de Port-Royal : bulletin de la Société des amis de Port-Royal*, 1983, p. 39-59.

⁵ Philippe VINCENT, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647 ; André RIVET, *Instruction chrestienne*, La Haye, T. Maire, 1639 ; Daniel TILENUS, *Traité des jeux comiques et tragiques*, Sedan, Jacob Salesse, 1600.

⁶ Margot HEINEMANN, *Puritanism and Theatre : Thomas Middleton and opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

⁷ Janet CLARE, « Banishing Ovid. Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies » dans *La guerra dei teatri : le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Donatella Pallotti et Paola Pugliatti (éds.), Pisa, ETS, 2008, p. 63.

Pourquoi, face à la multiplicité des Églises, parler au contraire d'un seul « théâtre » ? Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, le terme embrasse des pratiques différentes, et les polémiques ciblent parfois des représentations spécifiques. Lorsque Bruscombille défend le théâtre, c'est avant tout le genre de la farce qu'il met en avant à travers ses prologues. Molière et Vanbrugh excellent dans la comédie, mais les pièces comiques du milieu du XVII^e siècle en France ont peu à voir avec la veine précieuse (ou *witty*) de la fin du siècle anglais. Comment comparer également les tragédies de Racine et *The Duchess of Malfi* de John Webster ? Et derrière la condamnation du théâtre de John Rainolds, se dissimule une attaque en règle de la tragédie religieuse telle que la pratique William Gager. Il faut ajouter qu'on a affaire à des formes de représentation très différentes : dans des salles ayant pignon sur rue, comme l'hôtel de Bourgogne, dans des collèges, sur des tréteaux à la foire, ou encore à la fin de processions populaires à travers la ville, comme le décrit William Rankins¹. Il semblerait plus pertinent de mettre le « théâtre » au pluriel et de définir les griefs spécifiques à chaque pratique. D'autant plus que les écrits théâtrophobes anglais alternent entre « stage-plays », « enterludes » et « pageants », quand les français attaquent autant le « théâtre » que la « comédie ». Pourtant l'un vaut souvent pour l'autre, « comédie » désignant moins ici le genre de représentation que le phénomène théâtral dans son ensemble. Dans la majorité des cas, malgré la diversité des dénominations, les pratiques théâtrales sont envisagées comme un dispositif commun, sans véritable distinction générique. Lorsqu'il est fait mention d'un divertissement spécifique, comme la tragédie religieuse par exemple, c'est dans une logique polémique de disqualification maximaliste : si l'on peut démontrer la nocivité de la plus sainte des représentations, alors c'est tout l'édifice théâtral qui s'écroule. Les multiples discours contre la scène, bien qu'érudits et au fait des dernières productions dramatiques, s'intéressent souvent moins aux caractéristiques littéraires et dramatiques d'une certaine pièce qu'aux conditions générales de production du divertissement. Derrière « théâtre », c'est tout le contexte culturel et social dans lequel il s'inscrit que l'on condamne. De ce point de vue, tout comme au début du christianisme, la dénonciation de la comédie prend place dans une condamnation plus large de la société qui tolère ce type de divertissement. À travers le discours théâtrophobe se définit progressivement l'idée d'un théâtre comme institution, avec ses traits distinctifs et ses dogmes, concurrente de l'institution religieuse. Pour cette raison, il sera fait mention dans cette étude de « théâtre » et de « comédie » en établissant une équivalence entre les deux termes, sans recours à la

¹ William RANKINS, *A Mirrour of Monsters*, London, John Charlewood, 1587.

majuscule ; lorsqu'il s'agira de se référer au genre comique en opposition avec la tragédie, on prendra soin de noter le surplus de sens accordé alors au terme de « comédie ».

Il faut également tâcher de circonscrire les bornes de la rivalité. À partir de quand prend-elle forme, et à quelle fréquence s'exprime-t-elle ? Mon travail propose d'envisager l'ensemble des traités contre le théâtre, depuis le milieu du XVI^e jusqu'au tout début du XVIII^e siècle, pour penser leur dynamique et leurs variations. Il se fonde sur un corpus à la fois vaste et restreint : vaste car il recense plusieurs centaines de traités, aux tailles variables, allant de la simple digression à la somme théorique ; restreint car il ne représente qu'une part infime de la production littéraire de l'époque¹, et qu'il n'est que la partie émergée d'une querelle bien plus diffuse, en grande partie orale. Il s'agit de faire avec « les pointes que l'histoire littéraire a retenues² », en tâchant de combler les creux. Certains textes ont eu tendance à éclipser le reste des productions polémiques, souvent du fait d'une meilleure qualité polémique. Les ouvrages de Pierre Nicole, de Bossuet, de Stephen Gosson, ou encore la somme de William Prynne, ne doivent cependant pas dissimuler le reste des écrits contre le théâtre, dont le projet « Haine du théâtre » a révélé l'étendue par un inventaire rigoureux. Ce corpus est à la source du présent travail, qui s'étend également sur une période longue. Il existe une continuité dans les polémiques contre le théâtre, en ce qu'elles répondent implicitement aux crises antérieures puisque les polémistes tendent à compiler les arguments de leurs prédécesseurs. Un tel cadre temporel permet de suivre l'élaboration des arguments, à partir du moment où les premières troupes stables, capables de vivre de leur activité, sont attestées. De plus, en 1541 éclate, en France, l'une des premières affaires, avec un procès au Parlement de Paris qui condense déjà l'ensemble des griefs contre le théâtre³. Les attaques contre la comédie se poursuivent tout au long du XVIII^e siècle, jusqu'à la fin des années 1690 qui voient non seulement la consolidation du discours théâtrophobe mais aussi le surgissement de deux scandales concomitants en France et en Angleterre (l'affaire Caffaro et la *Jeremy Collier Controversy*), liés l'une à l'autre par des

¹ Olivier Spina rappelle que les traités anglais contre le théâtre représentent 1% de la production globale des livres, durant 8 ans, entre 1562 et 1605. Olivier SPINA, *Une ville en scènes : politique et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 98.

² Alain VIALA, « Un temps de querelles », *Littératures classiques*, n° 81, 2013, p. 13.

³ Sur l'affaire du Parlement de Paris, et la façon dont les arguments y sont exposés, voir Ubaldo Floris, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, L. Mulas (éd.), Rome, Bulzoni, 2008, chap. 5, p. 131-165. François LECERCLE a complété l'étude de cette affaire dans son édition numérique du texte (https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541), ainsi que dans son récent article « La polémique avant la polémique. L'affaire du parlement de Paris, 1541 », *Littératures classiques*, vol. 98, 2019, p. 51-64.

traductions¹. À l'aube du XVIII^e siècle, l'argumentaire théâtrophobe est désormais constitué, et suit une inflexion plus politique et sociale que religieuse. Auparavant, les deux pays auront été secoués par plusieurs crises qui mettent le théâtre au centre, qui auront structuré le discours contre la comédie, et qui révèlent les fondements de la rivalité entre les deux adversaires.

Après avoir défini les acteurs et les bornes de la rivalité, mon étude s'interroge sur ses mécanismes. Les opposants doivent user de stratégies diverses pour combattre leur ennemi, et sur ce point, un premier constat s'impose : les traités contre la comédie semblent désespérément redondants. Ils ont recours aux mêmes arguments patristiques, repris et compilés dans un ordre relativement similaire, donnant ainsi l'impression d'une éternelle reproduction du même traité. Mais il se cache, derrière cette apparente monotonie, une étonnante variabilité des arguments selon les contextes. Pour mener à bien ce travail, il me faudra d'abord opérer une synthèse diachronique du contexte général, pour définir les différentes postures argumentatives ainsi que leurs cibles. La représentation du mystère du Vieil Testament de 1541 n'a plus grand-chose à voir avec les comédies de Boursault ou de Vanbrugh à la fin du XVII^e siècle, et les traités contre le théâtre ont la double particularité d'influer sur l'évolution de la pratique théâtrale, et de s'adapter à ces évolutions. Les crises ont beau être ponctuelles, elles se nourrissent des précédentes et participent à la longue réflexion sur la façon d'appréhender l'objet théâtral. Ce parcours en diachronie s'accompagne de la recherche des éléments structurants des querelles contre le théâtre, non seulement pour dégager des motifs récurrents, mais aussi pour dégager leurs soubassements politico-religieux. Ce travail de synthèse (possible grâce aux nombreuses études qui ont déjà analysé en profondeur certains grands moments polémiques) a pour but de révéler à la fois les continuités et les variations de la rivalité au sein de ces querelles ponctuelles. Ensuite, j'appuierai mon étude sur le repérage des arguments et des stratégies argumentatives. Les discours contre le théâtre se fondent sur une reprise des thèses patristiques, mais aussi sur la perpétuation de lieux communs et d'effets rhétoriques visant à disqualifier l'adversaire. Liée à la perspective diachronique, l'étude des arguments révèle des effets de mode et dessine des orientations polémiques qui fluctuent au fil du temps. Enfin, je procéderai par moment à l'étude de quelques textes en particulier, dont les spécificités et la singularité se révèlent

¹ L'affaire Caffaro oppose le père théatin Francesco Caffaro – qui a rédigé une lettre en faveur de la scène – à plusieurs membres du clergé qui lui reprochent la teneur de cette lettre (diffusé sans l'accord de son auteur). Elle génère un grand nombre de traités contre le théâtre, dont les *Maximes* de Bossuet. La controverse anglaise a pour épïcêtre un ouvrage de Jeremy Collier qui accuse le théâtre de profaner la religion. Il met en cause notamment plusieurs dramaturges contemporains, qui ont quelques accointances avec le pouvoir, et engendre un grand nombre de ripostes qui mêlent des considérations esthétiques et politiques. Tout comme la lettre de Caffaro est traduite en anglais par Pierre Motteux en 1698, dans le cadre de la *Jeremy Collier Controversy*, le pamphlet de Collier est publié en français au début du XVIII^e siècle en France. Sur ces deux affaires, voir le chapitre 4, p. 145-160.

symptomatiques d'un état de la rivalité. Les querelles contre le théâtre ne sont pas uniformes, et certaines méritent d'être traitées de façon plus spécifique. Une telle focalisation sur un texte en particulier présente le double avantage de préciser les mécaniques polémiques au sein même du texte et de souligner la singularité de son auteur au regard de la querelle.

Pour mieux apprécier la variabilité des arguments, il est bon de ne pas se borner à un seul pays. La France et l'Angleterre sont des aires géographiques propices à l'étude des rivalités entre Églises et théâtre, en raison de la virulence des polémiques. C'est dans ces pays que les querelles ont probablement le plus d'éclat, et engendrent une importante littérature polémique. Considérer l'Angleterre permet également de prendre en compte tout l'éventail des églises chrétiennes. Il existe certes un décalage temporel entre les deux : les crises anglaises sont un peu plus précoces en Angleterre qu'en France. Mais on remarque également des effets de transfert, la France alimentant notamment à la fin du siècle l'argumentation anglaise. La théâtrophobie n'est pourtant pas exclusive à ces deux pays, et l'on constate des variations nationales en Europe : l'Église italienne a été par exemple, beaucoup plus favorable aux comédiens que l'Église française. La comédie est aussi l'objet d'âpres débats en Espagne, mais une étude contrastive entre ces pays et la France présente quelques difficultés. Le discours théâtrophobe italien varie grandement selon les territoires, et s'attache plus spécifiquement à des genres dramatiques, comme la *commedia dell'arte*¹. Le théâtre en Espagne est, quant à lui, bien davantage implanté dans l'économie nationale : les spectacles dramatiques financent pour partie les hôpitaux, et l'interdiction des représentations est décidée par les autorités, notamment lors de deuils royaux ou de cas d'épidémie². La régulation des divertissements est donc bien mieux encadrée qu'en France et en Angleterre, où le débat se fait plus intense.

Si rivalité il y a, c'est que deux parties convoitent et se disputent un même objet. Après avoir défini les acteurs de la rivalité, il s'agit ensuite de délimiter cet objet désiré, pour comprendre ce qu'ils se disputent, et pour quelles raisons. Qu'est-ce qui motive le sentiment d'égalité au cœur de la rivalité ? Si, dans les polémiques sur le théâtre, les arguments religieux, voire métaphysiques, sont fortement mis en avant, ils sont loin d'être les seuls. Derrière de telles controverses se cachent d'autres enjeux, plus concrets et moins avouables. Il faut donc appréhender la querelle autrement que de façon purement idéologique : les deux adversaires se

¹ Sur cette question, voir Ferdinando TAVIANI et Ferruccio MAROTTI, *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. 1, *La fascinazione del Teatro*, Rome, Bulzoni, 1969, ainsi que Ferruccio MAROTTI et Giovanni ROMEO, *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. 2, *La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991.

² Sur le théâtre espagnol, voir Marc VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1990.

battent pour obtenir quelque chose de concret. Dans le contexte religieux, également suggéré par la dénomination de « querelle de la moralité du théâtre », l'enjeu est le salut ou la vertu des fidèles. Mais au-delà de ces valeurs intangibles, le premier objet de convoitise est le fidèle lui-même. Prédicateurs comme comédiens sont en concurrence pour attirer à eux davantage de public, et tâcher de garder la salle ou la nef la plus remplie possible. L'objet premier de leur rivalité serait ici le public qui passe de la messe à la comédie, dans la même journée, qui donne son argent à l'une comme à l'autre, voire risque d'en privilégier l'une au détriment de l'autre. Sans compter que ce public a des moyens limités, et que l'argent qu'il destinait d'ordinaire à l'Église peut être détourné par les acteurs. Sans compter le problème du territoire : les querelles contre le théâtre s'intensifient à mesure que les salles de théâtre pérennes s'implantent dans les villes, et ces nouveaux bâtiments sont autant de zones qui échappent potentiellement à l'influence ecclésiastique. Ce sont des assemblées au sein desquelles se déclenchent des rixes qui se déversent dans la rue. Le théâtre sème le désordre autant que l'Église cherche à mettre de l'ordre, et chacun revendique une influence sur ce public convoité. Penser les polémiques antithéâtrales en termes de rivalité permet d'élargir les implications de la querelle, qui vont au-delà des questions anthropologiques, morales et métaphysiques, pour révéler les enjeux plus concrets d'une telle lutte.

Pour que la rivalité soit effective, il faut également que les deux parties se considèrent égales. C'est ce sentiment d'égalité qui engendre la sensation de péril et de menace pour sa survie, et suscite le désir de soumettre et d'anéantir l'ennemi¹. Mais il serait naïf de croire que le théâtre et l'Église combattent à armes égales. Si la comédie connaît, à partir de la fin du XVI^e siècle, un engouement spectaculaire et peut obtenir parfois les faveurs du pouvoir, ce n'est que de façon intermittente et précaire ; le pouvoir ecclésiastique reste, quant à lui, suffisamment fort pour faire plier son adversaire quand il l'entend. Dans les écrits contre le théâtre, la menace semble toutefois réelle : les acteurs seraient en train de s'emparer du pouvoir, des corps et des âmes des spectateurs (et surtout des spectatrices), afin de renverser la maison de Dieu. Les textes du corpus déforment la réalité historique d'un combat inégal, jusqu'à inverser le rapport de forces. À les lire, c'est la comédie qui jouirait d'un pouvoir absolu. À l'instar des météorologistes étudiant la façon dont le vent et la pluie altèrent la perception du froid, il faut

¹ Sur l'idée de rivalité, voir Thomas HOBBS, *Leviathan*, Livre 1, Chap. XIII, Flammarion, 2017. Le concept de rivalité mimétique avancé ces dernières décennies par René Girard s'applique difficilement dans cette étude, au-delà de la fragilité de sa théorie du bouc émissaire. Sur cette question, voir Christophe LEMARDELE, « Force et apories d'une théorie : l'anthropologie générale de René Girard », *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, vol. 10, 2015, p. 97-110.

distinguer l'égalité réelle de l'égalité *ressentie* : il existe un *sentiment* d'égalité de la part de certains ecclésiastiques vis-à-vis du théâtre, tout comme l'on parle aujourd'hui d'un « sentiment d'insécurité¹ ». Les textes du corpus témoignent de ce sentiment qui repose à la fois sur des faits (le théâtre est un divertissement qui gagne en popularité) et sur une part d'irrationnel. Il faut faire la part entre la sincérité et la mauvaise foi au sein de ces discours, en mesurant notamment les lieux de convergence entre les Églises et le divertissement théâtral : le discours théâtrophobe disqualifie souvent son adversaire en lui empruntant ses armes, révélant ainsi une forme de proximité entre la scène et la chaire. D'autre part, ces controverses révèlent et questionnent la proximité entre le théâtre et les Églises, leurs relations houleuses du fait d'une homologie difficile à assumer. La haine du théâtre est par ailleurs réelle mais diffuse : dans les écrits, on ne saisit que les traces d'une querelle qui envahissait le quotidien des spectateurs et des fidèles parce qu'elle passait surtout par des prologues et des sermons. Beaucoup de prologues étaient improvisés et peu ont été conservés et seuls quelques prédicateurs célèbres ont publié leurs homélies, si bien que sont restées dans l'ombre de l'histoire toutes les harangues et les apologies quotidiennes qui rythmaient la vie sociale. C'est également une haine multiple. Au sein de l'institution religieuse, les positions diffèrent et se contredisent. Bien plus, la guerre contre le théâtre peut servir de couverture², et les critiques patristiques trouvent un écho différent selon le contexte historique. Les pamphlets visent plusieurs cibles, et condensent dans la comédie de multiples griefs contre la régulation sociale, contre les autorités, voire contre l'Église elle-même. En cela, la rivalité entre le théâtre et les Églises invite à faire un portrait en creux de ces rivaux. En invectivant son adversaire, chacun fait état malgré lui de ses propres peurs, ainsi que de ses ambitions.

Outre les études sur la mécanique polémique³, cette thèse peut s'appuyer sur les nombreuses recherches qui ont permis depuis plusieurs décennies d'éclaircir les querelles théâtrales, autant sur les dynamiques polémiques que sur l'étude de crises spécifiques⁴. Ubaldo

¹ Sebastian ROCHE, « Expliquer le sentiment d'insécurité : pression, exposition, vulnérabilité et acceptabilité », *Revue française de science politique*, vol. 48 / 2, 1998, p. 274-305.

² Russell A. FRASER, *The War against Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 6-22.

³ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Le discours polémique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980. Les recherches menées au sein du projet « Agon » ont également donné lieu à une publication sous la direction de Jeanne-Marie HOSTIOU et Alain VIALA, « Le temps des querelles », *Littératures classiques*, n° 81, Armand Colin, 2013.

⁴ Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley/London/Los Angeles, University of California Press, 1981 ; Henry PHILLIPS, *The Theatre and its Critics in Seventeenth Century France*, London-New-York, Oxford

Floris a proposé une étude approfondie des querelles du XVI^e siècle, et plus particulièrement de l'affaire du Parlement de Paris de 1541¹. Les enjeux politiques de la période Richelieu ont été mis en avant par Déborah Blocker, dans son analyse des mécanismes qui ont permis d'« instituer » l'art théâtral². Laurent Thirouin a explicité la dimension anthropologique et métaphysique à l'œuvre dans les traités contre le théâtre, notamment à travers l'étude des textes de Pierre Nicole et des Maximes de Bossuet³. Il a de fait poursuivi les travaux de Charles Urbain et Eugène Levesque, dont l'étude du texte de Bossuet a établi un premier panorama éclairant sur les polémiques théâtrales en France au XVII^e siècle⁴. Les relations conflictuelles entre les institutions religieuses et le théâtre en France ont dernièrement connu des avancées importantes : Servane L'Hopital a étudié la proximité entre la scène et la chaire dans les débats liturgiques du XVII^e siècle⁵ ; les travaux de Simon Gabay ont démontré la précocité des tensions entre les clercs et les comédiens⁶, et s'inscrivent dans les recherches menées par Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans et Katell Lavéant⁷ ; Isabelle Brian a quant à elle fourni une analyse approfondie sur la prédication sous l'Ancien-Régime⁸. La recherche doctorale est encore dynamique sur cette question, puisque Marie-Hélène Goursolas Lavril a récemment soutenu une thèse sur les significations et portées de l'idolâtrie dans les textes contre le théâtre aux XVI^e et XVII^e siècles, qui renouvelle à travers ce motif les possibles connexions entre théâtre et christianisme, par une articulation du discours théâtrophobe avec l'histoire des idées⁹.

University Press, 1980 ; Ellen MACKAY, *Persecution, Plague, and Fire. Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

¹ Ubaldo FLORIS, *op.cit.*

² Déborah BLOCKER, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.

³ Laurent THIROUIN, *op. cit.*, et Pierre NICOLE, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. critique par Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998.

⁴ Charles URBAIN et Eugène LEVESQUE (éd.), *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930

⁵ Servane L'HOPITAL, *op. cit.*

⁶ Simon GABAY, *L'Acteur au Moyen Âge : L'Histriion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas*, thèse soutenue à l'Université d'Amsterdam sous la direction de Ieme van der Poel et Jelle Koopmans en 2015.

⁷ Marie BOUHAÏK-GIRONÈS (dir.) *Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011 ; Marie BOUHAÏK-GIRONÈS et Anne POLO DE BEAULIEU, *Prédication et performance, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; Katell LAVEANT, « Le théâtre et la réforme dans les villes francophones des Pays-Bas méridionaux », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (dir.) *Le théâtre polémique français 1450-1550*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 161-178.

⁸ Isabelle BRIAN, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

⁹ Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *La société des idolâtres. L'idolâtrie dans la polémique contre le théâtre en France et en Angleterre, XVI^e-XVII^e siècles*, thèse soutenue à Sorbonne Université sous la direction de François Lecercle, 2020.

Les polémiques anglaises ne sont pas en reste. Olivier Spina a décrit les rapports étroits entre le spectacle et les autorités, civiles et royales, de la fin du XVI^e siècle¹, quand d'autres ont cerné les acteurs essentiels de la polémique anglaise comme Philip Stubbes ou Stephen Gosson². Michael O'Connell a mis en lumière les tensions religieuses qui traversent l'image sur les scènes théâtrales, en étudiant ses rapports avec les épisodes d'iconoclasme du XVI^e siècle. Plus généralement, les liens entre théâtre et réforme ont été abondamment commentés, en articulant souvent le contexte historique, les traités théoriques et la création dramatique, pour montrer les dimensions autant métaphysiques que sociales en jeu dans ces querelles³. Les travaux de Tanya Pollard ont fait état de la diversité des textes contre le théâtre en Angleterre⁴, quand le corpus « Haine du théâtre » a fait de même pour la France, tout en publiant régulièrement un nombre important d'études sur ces traités⁵. Récemment, l'ouvrage de Clotilde Thouret a permis de reconsidérer les défenses de la scène théâtrale françaises, anglaises et espagnoles. Son travail, fondé sur une contextualisation précise de ces textes, met en évidence l'importance de « l'utilité » du théâtre comme arme apologétique, tout en analysant les stratégies argumentatives pour en explorer la dimension ironique⁶.

Pour approcher les fondements de la rivalité entre le théâtre et les Églises, mon étude se développe dans trois directions. C'est après avoir établi la façon dont les polémiques configurent le rival, puis étudié les grandes armes argumentatives qui opposent la scène à la chaire, qu'il devient possible de mesurer les proximités entre les rivaux et les fondements politique de leur homologie. Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de retracer, dans une première partie, le cadre chronologique, en marquant les temps forts des polémiques

¹ Olivier SPINA, *op. cit.*

² Margaret Jane KIDNIE (éd.), *Philip Stubbes, The Anatomie of Abuses*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002 ; Stephen HILLIARD, « Stephen Gosson and the Elizabethan Distrust of the Effects of Drama », *English Literary Renaissance*, 1979, p. 225.

³ Margot HEINEMANN, *op. cit.* ; Paul WHITE, *Theatre and Reformation: Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*, Cambridge University Press, 1993 ; Jeffrey KNAPP, *Shakespeare's Tribe: Church, Nation, and Theater in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

⁴ Tanya POLLARD, *Shakespeare's Theater : a Sourcebook*, Oxford, Blackwell, 2004.

⁵ François LECERCLE et Clotilde THOURET (dir.), « La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle », vol. 1, « Controverse et polémiques » et vol. 2, « Discours et arguments », *Littératures classiques*, n° 98 et 99, Presses Universitaires du Midi, 2019. Après avoir exploré le territoire européen, les dernières recherches font état des polémiques sur des aires géographiques plus vastes. François LECERCLE et de Hirotaka OGURA (dir.), *Scandales de théâtre en Orient et en Occident de la première modernité à nos jours*, Tokyo, Presses de l'Université de Sophia, 2021. Le site propose également une bibliographie des domaines français, anglais et italien, rassemblée par François Lecercle (<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/>), et l'édition numérique d'une partie du corpus français et de deux textes italiens (<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/>).

⁶ Clotilde THOURET, *Le Théâtre réinventé. Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.

théâtrales, depuis le XVI^e jusqu'à la fin du XVII^e siècle. À travers la reprise des crises, et la mention de querelles plus secondaires, je tenterai de souligner les décalages et les traits communs aux deux pays, selon les périodes, et de définir les traits caractéristiques des rivaux. Si les controverses théâtrales sont contrastées à la fin du XVI^e siècle – elles sont ponctuelles en France, quand se succèdent en Angleterre trois polémiques qui ciblent l'implantation des salles de spectacles à Londres – le début du XVII^e voit la publication d'apologies qui dépassent le seul plaidoyer pour la scène. Elles répondent dans les deux pays à des enjeux politiques et religieux, le théâtre devenant, dans le discours théâtrophobe, le lieu où se déploient les dérives papistes qui souillent irrémédiablement la religion chrétienne ; la question morale du plaisir licite se fait plus prégnante, ainsi que celle de la responsabilité du spectateur vis-à-vis de ses congénères. Les décalages entre France et Angleterre se creusent à nouveau, quand les théâtres ferment à Londres au moment où l'argumentaire théâtrophobe français, encore marginal dans les années 1640, prend de l'ampleur dans les années 1660. Dans le cadre d'une condamnation morale des passions véhiculées par la scène, il exploite le paradoxe selon lequel la plus sainte des comédies serait la plus dangereuse. Cependant, à travers le scandale déclenché par la lettre du père Caffaro en France, et le retentissement du pamphlet de Jeremy Collier en Angleterre, la fin du siècle voit les polémiques s'intensifier de part et d'autre de la Manche, pour des raisons toutefois différentes : quand la lettre du théologien révèle en France les discordes internes à l'Église, le pamphlet de Collier est reçu comme une provocation politique à l'encontre du roi Guillaume III. Durant tout le siècle, les adversaires de la rivalité ne cessent d'être refaçonnés, à travers des polémiques aux contextes différents.

Si les querelles sont variées, les arguments qui y sont développés le sont en apparence moins. La deuxième partie de mon travail s'attache aux trois arguments de fond qui permettent d'opposer le théâtre et les Églises, pour en démontrer la grande variabilité. Le discours théâtrophobe se fonde sur trois grands maux, qui renforcent cette opposition dans une gradation polémique. Le théâtre est vu comme une peste qui affecte le corps individuel du spectateur ; cette image répand la peur de se voir inoculer un poison par des comédiens maléfiques ; elle hante les discours français, à travers un mécanisme de mise à mort par les yeux du spectateur ; à l'inverse, elle permet de faire de l'Église le guérisseur de cette contagion invisible. Au corps individuel répond le corps social, lui aussi menacé de destruction : la comédie est vue comme une école de la débauche, qui est le contraire même de la catéchèse. Cette corruption, issue du monde profane, aurait pour effets de détruire le corps social, par la dégradation de la cellule familiale et la mise à mal de l'ensemble de la cité. Enfin, à travers la formule *ecclesia diaboli*,

les auteurs antithéâtraux font de la scène une véritable contre-Église, qui convertit insidieusement les spectateurs, et ruine la religion chrétienne dans son ensemble. Cet ultime argument renforce considérablement le sentiment de proximité entre le théâtre et l'institution religieuse, l'un étant l'exacte envers de l'autre.

La dernière partie approfondit le cœur de la question, en s'attachant aux marques d'homologie entre les Églises et le théâtre. Dans un premier temps, je dresse un panorama les marques, souvent implicites, de l'homologie : les apologistes suggèrent la proximité de la comédie avec le sermon dans une stratégie volontiers provocatrice, quand leurs détracteurs en usent avec davantage de parcimonie, pour mieux dénoncer les accointances de la scène et de la prédication. Puis je propose une étude de cas sur la rivalité dans l'inculcation religieuse : l'idée d'un théâtre religieux est abordée avec prudence, voire passée sous silence, en ce qu'elle contredit la stratégie d'opposition radicale entre théâtre et Églises. J'explore enfin les fondements politiques qui motivent la rivalité entre théâtre et Églises. Les querelles autour de l'homologie témoignent des discordes internes aux Églises, entre partisans d'un discours rigoriste et confesseurs plus conciliants en France, alors que les polémistes anglais prennent prétexte de la polémique pour interroger le rôle politique du clergé anglican. Elles soulignent également une concurrence économique directe (en raison de l'argent dépensé au théâtre qui détournerait les aumônes) ainsi qu'une réflexion sur l'utilité sociale du théâtre, et sur ses liens avec les autorités civiles et royales.

Plus qu'un discours métaphysique sur l'essence du théâtre, l'étude de la rivalité entre le théâtre et les Églises révèle les tensions économiques, sociales et politiques qui structurent les polémiques sur la comédie aux XVI^e et XVII^e siècles en France et en Angleterre. Sous couvert d'un cadre rhétorique apparemment uniforme, surgit une multiplicité de crises aux contextes différents, qui témoignent autant de l'évolution des pratiques théâtrales que des fragilités du corps ecclésial. La scène et la chaire se disputent un même public et s'efforcent de démontrer que leur apparente proximité relève de l'antithèse absolue ou d'une même mission assurée par des moyens divergents.

PREMIERE PARTIE
LA RECONFIGURATION DU RIVAL

CHAPITRE 1

LA RIVALITE AU XVI^E SIECLE

Les rivaux s’opposent lors d’affrontements spectaculaires, alimentés par des tensions plus discrètes mais tenaces. On connaît bien ces conflits ponctuels marqués par des écrits emblématiques. Les querelles anglaises ont également fait l’objet d’études ciblées, notamment concernant les puritains¹ et les enjeux de l’idolâtrie². Dans ces quatre premiers chapitres, je propose une histoire synthétique des polémiques théâtrales en France et en Angleterre, du milieu du XVI^e jusqu’à la fin du XVII^e siècle. Je m’attache à déterminer dans ce chapitre la singularité des querelles, en identifiant leurs caractéristiques. Les divers conflits qui émaillent les XVI^e et XVII^e siècles répondent à des contextes historiques spécifiques, et accompagnent l’évolution de la pratique dramatique. Il s’agit à la fois d’identifier les auteurs des polémiques, et de mesurer leur façon d’appréhender l’objet « théâtre ». Sous couvert d’une relation conflictuelle gouvernée par le sentiment de rivalité, se cache de multiples rivalités spécifiques entre des formes scéniques et diverses institutions religieuses.

La France connaît des querelles plus précoces qu’on ne l’a longtemps pensé, mais de façon encore ponctuelle³. De plus, la rivalité avec les Églises reste encore marginale, ne s’exprimant qu’au détour d’une phrase ou d’un chapitre. À l’inverse, les premiers sentiments

¹ Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, London, University of California press, 1980.

² Michael O’CONNELL, *The Idolatrous Eye, Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, New York, Oxford University Press, 2000.

³ Sur les premières querelles en France, voir François LECERCLE « An elusive controversy : the beginnings of polemics against the stage in France », *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 29/1, “Writing against the stage”, ed. Logan C. Connors, janvier 2015, p. 17-34. Voir également Ubaldo FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Rome, Bulzoni, 2008.

de rivalité apparaissent en Angleterre avec l'implantation de salles spécifiquement dédiées au théâtre : l'enjeu social est prédominant dans les querelles anglaises, où l'on ne convoque les arguments d'ordre religieux que dans un second temps, pour relancer la dynamique polémique. Plus généralement, les conflits anglais ont une intensité plus forte et plus précoce qu'en France, où la rivalité est encore faiblement exprimée. Cela dit, la polémique couvait depuis de nombreuses décennies, voire depuis le Moyen Âge¹ ; et en 1541, éclate une affaire à Paris qui a pour particularité de poser d'ores et déjà les enjeux déterminants des polémiques à venir.

L'un des premiers textes du XVI^e siècle relatifs aux controverses sur le théâtre, apparaît de façon très ponctuelle, sans s'inscrire dans une dynamique polémique particulière ni être suivi d'autres traités ou libelles similaires. Malgré son caractère exceptionnel, il fait état de la plupart des arguments antithéâtraux avant même que les grandes querelles n'éclatent. Il s'agit d'une retranscription juridique du procès qui s'est tenu en décembre 1541 à Paris, au sujet des récentes représentations du *Mystère des Actes des Apôtres*². À l'origine du scandale, les confrères de la Passion : des bourgeois constitués en société de dévotion, qui se sont réunis en groupe économique pour monter cet onéreux spectacle. Face à eux, le représentant du pouvoir royal et les parlementaires leur intentent un procès, pour des motifs qui ont la particularité de concentrer presque l'essentiel de la logique théâtrophobe à l'œuvre dans le siècle suivant. On peut recenser cinq types de reproches³ : moraux, religieux, économiques, sociaux et politiques.

L'argument moral consiste à faire du théâtre un lieu de débauche qui engendre un relâchement des mœurs : le public qui en revient inonde les rues de ses plaisanteries bruyantes, se moquant autant du spectacle que du Saint Esprit, commettant même « adultères et fornications infinies⁴ », à cause de ces représentations qui s'étendent sur plusieurs mois et

¹ Sur les relations conflictuelles entre les institutions religieuses et le théâtre, voir l'ouvrage dirigé par Marie BOUHAÏK-GIRONES, *Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011. Voir aussi « Le procès des Farceurs de Dijon », *European Medieval Drama*, n° 7, 2003, p. 117-134, dans lequel Marie Bouhaïk-Gironès fait état d'une action intentée en 1447 contre une farce injurieuse envers le roi de France.

² Ce procès a été retranscrit au XVII^e dans la *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Coignard, 1671, avant d'être annoté par G. RUNNALLS (« La Confrérie de la Passion et les Mystères. Recueil de documents relatifs à l'histoire jusqu'au milieu du XVI^e siècle », *Romania*, n° 122, 2004, p. 167-183, n° 17 et 18), Ubaldo FLORIS (*op.cit.*, p. 157-165) et François LECERCLE sur le site « Haine du théâtre » : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541/. Voir aussi Véronique DOMINGUEZ, *La Scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 27-31.

³ La description qui suit, ainsi que la catégorisation des arguments, reprend les analyses de François LECERCLE dans son article « La polémique avant la polémique. L'affaire du parlement de Paris, 1541 », *Littératures classiques*, n°98, 2019, p. 51.

⁴ *Procès-verbal de l'action intentée devant le Parlement de Paris par le procureur général du Roi aux "maîtres entrepreneurs" du Mystère des Actes des Apôtres et du Mystère du Vieil Testament*, 8-12 décembre 1541,

invitent à l'oisiveté. Le procureur brandit également l'argument religieux du blasphème, accusant les confrères d'avoir profané l'histoire sainte en y ajoutant des récits « apocryphes » et des farces. Ces gens qui ne sont pas formés pour transmettre la doctrine religieuse, finissent par enseigner des erreurs et dévoyer la mission catéchétique du mystère. Leur manipulation irresponsable du texte biblique pourrait ainsi pousser le public ignare à « judaïser », c'est-à-dire qu'ils encourageraient l'hérésie et le protestantisme. Sans compter qu'ils se permettent de jouer durant les heures dévolues au prêche, empiétant ainsi sur le temps sacré¹. La confrérie trahit donc sa mission de dévotion en devenant une activité économique rentable tenue par des commerçants avisés. Le théâtre est en passe de basculer d'une pratique religieuse vers une opération commerciale mue par le seul appât du gain. Il en résulte un refroidissement des charités et des aumônes, et un enrichissement indécent de la confrérie, accusée de gonfler les prix d'entrée, et d'inciter à des dépenses annexes considérables, menant à la ruine des familles. Les conséquences sociales se font jour dans un Paris chaotique, où le peuple s'enivre et se bat, menant à des assignations en justice. Le public déserte aussi la messe et la prédication, prouvant la concurrence déloyale du théâtre avec la prédication. Le théâtre corrompt même toute la hiérarchie catholique, puisque les clercs de la Sainte Chapelle décalent les vêpres pour se rendre au spectacle. Le procureur accuse enfin les confrères de se prévaloir à tort d'un accord du roi, révélant ainsi les tensions politiques à l'œuvre dans cette affaire, où les positions royales s'opposent aux décisions parlementaires.

Ce procès témoigne d'une crise de la définition du théâtre, dont le statut est encore ambigu, et où sa mission auparavant dévotionnelle devient économique. Mais il révèle également les positions de l'Église, bien qu'elle n'y apparaisse qu'indirectement par la référence aux sermons et aux chapelains. Elle semble dans une phase de transition, en ce qui concerne la catéchèse, les querelles religieuses et les liens entre l'économie et le culte. En effet, dans ce procès, le mystère n'est plus considéré comme un outil de transmission populaire du savoir religieux, et les confrères sont même dénoncés comme faisant le jeu du protestantisme. Accuser les acteurs du mystère de « judaïser » le peuple, c'est en effet retourner l'argument protestant qui voit dans l'image et le théâtre une arme proprement catholique.

Cette affaire du Parlement de Paris révèle que les questions sur la « moralité » du théâtre sont présentes avant même que la comédie ne devienne une entreprise à part entière, et dément

François Lecerclé (éd.), http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541/, f^o. 80v.

¹ *Ibid.*

ainsi l'idée que les polémiques théâtrales sont liées au moment où la professionnalisation des comédiens s'intensifie¹. Alors que la scène reste une activité d'amateurs, on a déjà affaire à des formes de théâtre proche d'une affaire économique autonome et rentable. Ce procès anticipe aussi sur les polémiques du siècle suivant, révélant combien les arguments sont constitués dès 1541. Le plaidoyer du procureur de Paris concentre l'ensemble des chefs d'accusations propres aux querelles contre le théâtre, à l'exception de deux éléments : l'idée que la scène favorise l'idolâtrie, et que les comédiens sont frappés d'infamie. Les querelles à venir reprennent la même typologie argumentative, mais en varient l'intensité : certaines crises mettent davantage en avant la dimension économique et sociale de la polémique, d'autres insistent en revanche sur les dangers moraux et religieux du théâtre.

Les débuts de la rivalité en France

Après l'affaire du Parlement de Paris, le XVI^e siècle voit peu de publications de polémiques contre le théâtre. Il faut attendre plus de trente ans pour qu'un texte attaque la comédie. Jean Bodin est le premier auteur à faire mention en 1576 des « joueurs² », des « comiques » et « jongleurs », dans ses *Six livres de la République*. Il s'ensuit une petite série de traités dénonçant les effets délétères du théâtre. En 1578, le minime Pierre Nodé publie la *Déclamation contre l'erreur excécrable des maléficiers*, dans laquelle il blâme autant les astrologues que les « basteleurs aussi, et mommeurs ou farceurs³ ». Un an plus tard, un avocat du Mans, Pierre Massé, rédige *De l'Imposture et tromperie des diables*, où il s'en prend plus spécifiquement à deux types d'artistes : les « bouffons » et les « mathassins⁴ ». Toujours en 1579, René Benoist, prêtre de l'église Saint-Eustache à Paris surnommé le « pape des Halles⁵ », publie quant à lui un *Petit fragment catéchistique* où il cible plus précisément les « jeux de théâtres et les danses » comme une science diabolique, et s'y réfère comme des « jeux de récréation

¹ Sur la professionnalisation des comédiens, qui pourrait commencer dès le XIII^e siècle, voir les travaux de Marie BOUHAÏK-GIRONES et Anne POLO DE BEAULIEU, *Prédication et performance, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

² « Le théâtre des joueurs et un apprentissage de toute impudicité » Jean Bodin, *Les six livres de la République*. Paris, Jacques du Puys, 1576, p. 611.

³ Pierre NODE, *Declamation contre l'erreur execrable des Maleficiers*, Paris, Jean du Carroy, 1578, p. 57.

⁴ Pierre MASSE, *De l'Imposture et tromperie des diables*, Paris, Jean Poupy, 1579, f^o. 103v. Les « mathassins » (ou « matachins », attesté dans Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, London, Adam Islip, 1611) sont des danseurs, soit qui parodient des danses guerrières de façon burlesque. Le terme « bouffon » inclut tous types d'acteurs.

⁵ Voir Emile PASQUIER, *René Benoist, le pape des Halles (1521-1608) : étude historique et bibliographique*, Paris, A. Picard, 1913.

mondaine¹ ». Après cette petite vague éditoriale, concentrée sur quelques années seulement, aucun autre texte ne prend le théâtre pour sujet, jusqu'en 1588, ou un certain Rolland du Plessis adresse ses *Remonstrances au roi Henri III*, et accuse les spectacles de créer le chaos dans Paris.

Ces auteurs accordent en outre une place assez mince à la comédie, qu'ils mettent en cause au sein d'une argumentation plus vaste. Le théâtre n'est qu'un signe parmi d'autres de la corruption du monde. Ce n'est par exemple qu'au détour d'un chapitre que le démonologue Pierre Nodé en fait mention, s'inquiétant d'abord de ces « Maleficiers, sorciers, enchanteurs, Magiciens, devins, & semblables observateurs des superstitions » qui « pullulent maintenant couvertement en France ». Il fait référence aux « bateleurs » comme faisant partie d'autres perturbateurs sociaux, et semble en réalité plus préoccupé par les poètes que par les acteurs ou les dramaturges : selon lui, la poésie est l'un des trois fléaux du monde, avec la philosophie païenne et la magie². La mention des acteurs apparaît comme une exception, en rappel d'une anecdote sur Constantin qui les aurait chassés en même temps que les « Astrologiens ». Le poète dramatique n'existe pas encore en tant que tel ; il est pour le moment un simple « polygraphe pratiquant l'écriture dramatique parmi d'autres genres d'écriture³ », englobé dans la catégorie générique de « poète ».

La pratique théâtrale est quant à elle noyée dans d'autres pratiques plus dangereuses, mais qui lui sont assez étrangères, comme l'astrologie. Jean Bodin la mentionne également en passant. Le sixième livre de sa *République* s'ouvre sur un premier chapitre dévolu à la censure, dans lequel le juriste et philosophe s'interroge sur la meilleure façon d'encadrer la population, et plus particulièrement la jeunesse. Il propose de mettre en place une censure, c'est-à-dire un contrôle et un recensement au sein du Royaume, pour qu'une république puisse y fonctionner correctement. Selon lui, la censure peut remédier aux vices les plus fréquents, comme « le parjure, les ivrogneries, les jeux de hasard, les paillardises et lubricités », car les républiques sont remplies de « vagabonds, de fainéants, de rufiens, qui corrompent et de fait, et d'exemple tous les bons sujets⁴ ». L'attaque contre le théâtre s'inscrit dans une réflexion plus large sur

¹ René BENOIST, « Chapitre 16 », *Petit fragment catéchistic*, Paris, Poupy, 1579, p. 22.

² « Car ces trois-là, assavoir la Philosophie seulement naturelle et babillarde des Payens, la Poésie mensongère et furieuse, & la Magie sur toutes arts ; execrable, ce sont trois esprits immondes semblables aux Reynes que l'Apotre S. Jean escrit avoir vu sortir de la gueule de ce grand dragon qui est le Diable. » Pierre NODE, *op. cit.*, p. 9.

³ Voir Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, « Figures du poète dramatique dans la comédie parisienne » dans Clotilde THOURET, *Le dramaturge sur un plateau : quand l'auteur dramatique devient personnage*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 55-68, p. 68.

⁴ Jean BODIN, *op. cit.*, p. 610.

l'efficacité du fonctionnement d'une République dont on aurait châtié la « vermine », et où l'on aurait fait de l'encadrement de la jeunesse une institution publique. La critique contre « les comédies et farces pernicieuses à toute République¹ » prend place parmi ces réflexions d'ordre pédagogique.

Tout comme Pierre Nodé intégrait les comédiens à la caste des magiciens, Pierre Massé lie le théâtre à la sorcellerie, bien que très rapidement. Il s'interroge en effet plus généralement sur le comportement des fidèles, plus enclins à suivre les rites des « fausses religions » que de faire leurs bonnes œuvres :

On en voit assez qui aimeront mieux un jour de Dimanche ou autre fête, aller à quelque bon déjeuner, jouer à la paume ou à l'ébat aux champs, qu'être au service et à la Grand-Messe. Autant en font-ils du Sermon et de Vêpres. Ils iront plutôt voir des bateleurs ou autres jeux qui dépendent du diable, comme dit ici monsieur Saint Pierre en ces mots pris de Saint Clément².

Ces réflexions sur les jeux populaires sont une parenthèse au sein de son projet, la conclusion du chapitre refermant définitivement la question³. La publication révèle cependant l'importance grandissante accordée au théâtre, puisque le livre s'ouvre sur l'ajout du chapitre 16 du *Petit fragment catéchistique* de René Benoist.

Dans sa dédicace à Jean de la Guesle, Benoist explique profiter de la parution de l'œuvre de Massé pour y insérer un extrait de son propre ouvrage, et ainsi remédier à l'échec de son combat face au dérèglement des mœurs. Cet ajout à *L'imposture* de l'avocat du Mans éclaire le théâtre sous un nouveau jour : pratique encore marginale, qui ne mérite pas plus qu'une digression au sein d'une réflexion sur la magie, il nécessite d'être spécifiquement ciblé dans un propos liminaire. René Benoist considère la pratique théâtrale au cœur de la « catéchèse de la magie répréhensible et des Magiciens ». Il fait des jeux et des danses « une suite de la science diabolique⁴ », dont la foi est le seul rempart. Tout le livre est composé d'une suite de courts chapitres, qui définissent progressivement les pratiques maléfiques, l'ouvrage culminant à la

¹ *Ibid.*, p. 611.

² Pierre MASSE, *op. cit.*, f° 107v.

³ « J'ai voulu annoter ceci pour montrer toujours davantage que sans propos, je n'ai pas ajouté ce chapitre au précédent et inséré en ce traité pour la connexité que les matières ont l'une avec l'autre, et qu'en cela je n'ai rien fait qu'auteurs graves n'aient premièrement fait, *retournons maintenant à nos divinations.* » *Ibid.*

⁴ Voir l'intitulé du chapitre 16 : « Que les jeux & les danses sont une suite de la science diabolique, opérante par philaphtie & amour de soymesme, contraire à la foi opérante par charité, fondement de la Cité de Dieu », René BENOIST, *op. cit.*

seizième section, remarquable par sa taille et son développement¹. Il y insiste sur le fait que le théâtre est l'une des plus dangereuses pratiques de sorcellerie.

Hormis chez Benoist, la place accordée au théâtre reste cependant toute relative dans les publications de la fin du XVI^e siècle. Dans le long traité de 1588 de Rolland du Plessis, qui recense tous les facteurs de troubles du royaume de France, la critique du théâtre ne dépasse pas la demi-douzaine de pages. Cela ne signifie pas pour autant que la comédie n'est pas sujet à polémiques. Il faut plutôt considérer ces courts témoignages comme la partie émergée d'un conflit plus souterrain, dont les traces ne sont qu'indirectes. Rolland du Plessis rappelle en effet que les prédicateurs ne cessent de se plaindre « journallement » des spectacles, sans être entendus par le pouvoir². La publication apparaît comme la poursuite d'une attaque contre le théâtre, par d'autres moyens³.

D'une part, on accorde donc encore peu de place au théâtre dans les polémiques ; d'autre part, les auteurs qui s'emparent de la question viennent d'horizons différents. Parmi eux, le juriste et théoricien Jean Bodin et l'avocat Pierre Massé soulignent combien les premiers temps de la querelle s'inscrivent encore dans un cadre juridique, bien que la dimension religieuse soit de plus en plus prégnante : Massé revendique son catholicisme, tout comme Rolland du Plessis, sans compter que Nodé est un frère proche des franciscains et Benoist un curé parisien célèbre. À la fin de ce XVI^e siècle, les auteurs séculiers s'interrogent autant sur le théâtre que les ecclésiastiques, mais tous s'accordent du moins à dénoncer le comédien.

Les comédiens et les pratiques populaires comme cibles privilégiées

Les détracteurs du théâtre ciblent principalement, dans les années 1570 et 1580, ceux qui ont décidé d'en faire leur métier. Les multiples façons qu'ils ont de les nommer soulignent toutefois une professionnalisation du théâtre encore inachevée. Bodin use du terme « joueurs⁴ », mêlant en fait deux pratiques bien distinctes : à la fois les « comiques » (qui renvoient à l'idée de théâtre comme représentation sur scène d'une fiction), et les « jongleurs » qui font référence aux spectacles de la foire. Ce sont en réalité les troupes itinérantes qu'il condamne, les comparant à des vagabonds⁵. L'image renvoie aux attaques contre les acteurs en Angleterre

¹ Le chapitre 16 court sur pas moins de six pages, lorsque les autres sections n'en font qu'une.

² Nicolas ROLLAND DU PLESSIS, *Remonstrances au roi Henri III*, s.l., 1588, p. 131.

³ C'est notamment le cas pour René Benoist. Voir *infra*.

⁴ « Le théâtre des joueurs et un apprentissage de toute impudicité » Jean BODIN, *Les six livres de la République de J. Bodin angevin*, Paris, Jacques du Puys, 1576, p. 611.

⁵ *Ibid.* p. 610.

qui, depuis le *Vagabond Act* de 1551, tombent sous le coup de la loi. Nodé préfère les désigner comme des « bateleurs », quand Massé s'en prend plus spécifiquement à deux types d'artistes : les « bouffons » et les « mathassins ». Rolland du Plessis caractérise les acteurs en fonction de leur origine, s'indignant qu'il y ait autant d'étrangers italiens que de français¹. Les comédiens sont la première cible de ces traités, à travers diverses pratiques qui témoignent d'une appréhension encore vaste des spectacles.

À la variété des acteurs répond la diversité des formes théâtrales incriminées. Bodin opère une distinction entre différents types de spectacle, estimant que la tragédie permet d'affermir le cœur des hommes, bien qu'elle reste une pratique mauvaise. Ce sont « les comédies et les farces », qu'« on met toujours à la fin des tragédies (comme un poison es viandes²) » qui concentrent l'essentiel de ses critiques. Les spectacles issus de la foire, qui se rapprochent du spectacle de prouesses physiques faites par des acteurs-acrobates, deviennent des cibles privilégiées. Massé refuse de distinguer les spectacles entre eux. Il cite les « ébats séculiers jadis inventés par les Gentils : de bouffons mathassins, mômeries, mascarades, toutes sortes de danses, comédies, fables ou farces » qu'il apparente aux fêtes antiques des Floralties, et qui se produisent « ès autres fêtes³ ». Ce qu'il désigne comme du théâtre se rapproche des processions du carnaval ou de la fête des fous, c'est-à-dire une tradition folklorique qui mêle le paganisme au christianisme. Il cite ouvertement la « fêtes aux fols⁴ » et insiste sur les processions, et les grandes fêtes de mai, plutôt que sur les moments de représentation. L'espace théâtral incriminé est donc un espace mouvant, qui déferle dans la rue, comme lors des processions organisées notamment par les confréries qui investissent les rues lors de grands défilés. Ses critiques portent plus largement sur les marchés et les foires, comme lieux où l'on dépense son argent, lieux de « curiosité » et de débauche, lieu de luxure où les femmes se donnent en spectacle :

Comme il y a ès dites processions des maisons et des lieux dédiés, selon le plaisir et commodité d'un chacun, où il s'en fait aussi lesquels ne seraient mauvais, sinon que plusieurs y vont seulement pour cela, et aiment mieux y avoir perdu la Messe, et tout le service qu'un déjeuner. Cela se fait aussi aucune fois sous quelques arbres à la mode gentile, sur les fontaines et ruisseaux, ès prairies bien vertes, et ès bocages, ou quelques autres lieux propres à mettre les personnes gaiement plutôt qu'à dévotion⁵.

¹ Nicolas ROLLAND DU PLESSIS, *op. cit.*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 612.

³ Pierre MASSE, *op. cit.*, f° 102.

⁴ *Ibid.*, f° 101v.

⁵ *Ibid.*, f° 102v.

Par la référence aux « arbres », Massé attaque plus précisément les fêtes de mai, où l'on décore un arbre en hommage à l'arrivée des beaux jours¹. Le théâtre est intégré dans un ensemble de pratiques populaires, dont les processions, qui sont littéralement déviée de leur trajectoire parce qu'on les fait passer devant des maisons de « plaisir » qui détournent les fidèles du rite sacré. Les fêtes se déroulent à présent loin de l'église, « sous quelques arbres », ou dans des « prairies », ou des « bocages », c'est-à-dire dans des espaces plus sauvages, à l'écart de la ville et de la régulation sociale. Massé brandit la menace d'un rite chrétien dévié de sa trajectoire, qui s'accomplit dans des lieux qui ne lui appartiennent plus, menant à sa corruption, à sa régression « gentile » vers le paganisme. Ce qui est redouté, c'est le retour de l'homme à un état de nature, qui aurait perdu tout sens de la mesure.

Ces moments festifs seraient l'occasion de nombre d'abus et de débauches, bien plus que le théâtre :

Comme sont les marchés, et les foires qui s'y font, auxquelles plusieurs vont plutôt porter ou acheter de la marchandise, que pour prière et dévotion à quoi ils ne songent pas seulement. Autres qui n'y vont pour vendre, ni pour acheter y vont toutefois, par curiosité pour y voir seulement la Foire et l'assemblée pour y manger, boire, danser, rager et faire joyeuse chère, et pour y attraper ou décevoir quelques pauvres filles qui y vont aussi bien souvent pour se faire regarder et rechercher afin d'y avoir quelque chose².

Le catalogue des pratiques répréhensibles qui émaillent les processions, les marchés et les foires, et dont le théâtre fait partie, souligne les préoccupations sociales qui agitent l'auteur. Le danger réside dans ces lieux qui autorisent la mixité sociale et la licence, entraînant une perturbation dans l'emploi du temps ordinaire, et qui touche l'ensemble de la population jusqu'aux membres du clergé : les prêtres n'agissent plus « en vraie dévotion », et « de gloire s'écourent et se regardent comme si le service de Dieu gisait à faire bonne et grosse mine³ ». Ils font de leur office un spectacle dont ils sont les comédiens vedettes⁴. On finit par dégrader la messe, tout occupé que l'on est à la dépense et l'achat de biens, et l'exhibition de soi. Cette inquiétude est au cœur des *Remonstrances* de Nicolas Rolland du Plessis, qui part du constat que

¹ L'arbre de mai est une fête d'origine païenne. Elle consiste en la plantation d'un arbre comme symbole du printemps, dans les premiers jours du moi de mai, d'ordinaire par un jeune homme devant la porte d'une jeune fille en âge d'être mariée. Cette cérémonie est reprise par les clercs de la Basoche, et se déroule plutôt à la fin du moi. Elle s'accompagne alors d'une *monstre*, c'est-à-dire la revue des membres de la Basoche. Sur cette cérémonie, voir Marie BOUHAÏK-GIRONES, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique*, Paris, Champion, 2007, p. 102-104.

² Pierre MASSE, *op. cit.*, f° 101v.

³ *Ibid.*, f° 102v.

⁴ Sur ce point, Pierre Massé reprend les thèses réformées qui assimilent le théâtre au sermon, accusant le rite catholique d'être devenu un véritable spectacle.

le peuple français a chassé Dieu de sa mémoire. Le théâtre apparaît comme participant à une série de désordres publics, qui vont des injures et blasphèmes proférés autant par le peuple que par la Cour, jusqu'aux représentations de jeux et spectacles, en passant par les « jeux de berlan, esquels le nom de dieu est blasphémé par des coquins, l'argent despendu, et infinis petits ménages ruinés¹ ». Le tout sous le regard complice des magistrats qui ne cessent d'excuser ces débordements, voire qui y participent. Or si les spectacles sont attaqués, c'est que la salle de théâtre condense tous ces vices. Les « familles des pauvres gens, desquels la salle basse est toute pleine, et lesquels plus de deux heures avant le jeu, passent leur temps en devis impudiques, en jeux de cartes et de dés, en gourmandises et ivrognerie tout publiquement, d'où viennent plusieurs querelles et batteries² ». Rolland du Plessis recentre ses reproches sur la salle de spectacle, qui condense de multiples divertissements déjà critiqués, mais qui se pratiquaient auparavant en des lieux épars. De plus, il insiste sur le fait que le théâtre touche principalement une catégorie sociale relativement modeste, celle qui remplit le parterre. Il prend en compte la hiérarchie sociale, en distinguant la cour, les petits marchands, et le menu peuple qui joue dans les rues et « autres lieux où tels maux se commettent », pour montrer comment le dérèglement de la cour influence le comportement du peuple tout entier : puisque la cour se complaît dans le blasphème, c'est toute la France qui commet ce péché, puisque « votre maison (Sire) est tout votre Royaume, lequel sera toujours affligé, parce qu'il est rempli de blasphémateurs du nom de Dieu³ ».

Le danger social est corrélé à la dégénérescence morale induite par la comédie. La scène servirait d'école du vice, s'inscrivant dans une réflexion sur la régulation morale des populations. Le procureur du Parlement de Paris accusait en 1541 les acteurs illettrés de produire un enseignement religieux dévoyé ; Rolland du Plessis considère désormais qu'ils ne font que reproduire et diffuser les vices de la cour :

¹ Nicolas ROLLAND DU PLESSIS, *op. cit.*, p. 127.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 125-126.

De votre part (Sire) vous savez comme l'on fait en votre cour et maison : il n'y a fête ou peu s'en faut, que l'on ne tienne conseil de vos affaires ; il n'y a dimanche auquel on ne tienne le seau, pour l'expédition de toutes sortes d'affaires, qui fait que ceux qui y sont occupés, ne peuvent servir et reconnaître Dieu en ces jours [...]. Le reste de votre peuple se gouverne à votre exemple : les Magistrats voient leurs procès, les avocats écrivent et consultent, les procureurs dressent leurs productions, les grands marchands renvoient leurs papiers de raison et négocient les affaires qu'il ne peuvent faire les jours ouvrable, les plus petits marchands étalent leurs marchandises en public, même en votre ville de Paris, où les rues en sont toutes tapissées ; le menu peuple s'emploie, pour la plupart, aux jeux de courte-boule, cartes, dés, quilles et autres jeux de berlan [...]¹

Il fait une véritable démonstration du ruissellement du vice, partant des plus hautes sphères du royaume pour s'insinuer jusque dans les ruelles les plus populaires de Paris. Le théâtre quant à lui agrège tous les désordres du monde en un seul et même lieu, et qu'il semble devenir un miroir déformant des dérèglements de la cour. Les blasphèmes qu'on y produit sur l'échafaud ne sont que des répliques des injures tenues par « les belistres et valets de cuisine » qui composent les mignons d'Henri III. La comédie s'apparente à un révélateur de la corruption d'une élite qui s'adonne au divertissement quand Jean Bodin estimait au contraire qu'elle permettait de distinguer justement les « sages » qui répugnent à s'y rendre². Il développe d'ailleurs une pensée ethno-géographique : le théâtre serait plus acceptable dans les pays méridionaux que dans les pays du Nord. Ces derniers en effet seraient plus sanguins, légers, volages et brutaux que leurs homologues du sud. Ainsi, le théâtre exacerberait la fougue des peuples du nord, mais ses effets seraient anesthésiés par le naturel calme des populations du sud.

La cible des griefs est encore peu définie, et le théâtre sert à englober une série de pratiques populaires diverses. Mais les raisons qui engendrent le sentiment de rivalité sont déjà présentes : les divertissements dérèglent la société et défont les apports de l'enseignement religieux. Ce théâtre incriminé ouvrirait la voie à une fragilisation de l'Église. En cela les premières attaques contre le théâtre s'inscrivent dans une réflexion religieuse plus large, sur ce qui distingue le bon enseignement catéchétique de la pure superstition.

Idolâtrie, superstition et démonisation du théâtre

La dimension religieuse de l'accusation porte sur le caractère superstitieux du théâtre. Les auteurs perçoivent la comédie comme un divertissement teinté de surnaturel, véhiculant

¹ *Ibid.*, p. 127.

² Jean BODIN, *op. cit.*, p. 612.

des croyances qui s'écartent de la norme. La particularité de ces traités est d'insérer leur condamnation sur le théâtre dans des réflexions démonologiques, pour en faire une pratique hérétique. Le théâtre serait en effet une diabolisation des fêtes sacrées déformées par la coutume, au point de perdre de vue l'enjeu initial des divertissements populaires :

Les fêtes de l'Église qui avaient été premièrement bien et saintement ordonnées et instituées pour vaquer en icelles seulement au service divin, ou pour faire commémoration des saints afin d'imiter la bonne vie d'iceux en cessant des œuvres séculières, ont été employées à celles-là qui ne sont bonnes à jour quelconque. Pour le service de Dieu elles ont été appliquées au service du diable, qui a gagné ce point contre Dieu sur les hommes qu'il a converti les fêtes de Dieu aux siennes¹.

L'affaire toucherait directement Dieu qui manifesterait sa désapprobation autant par ses ministres qu'en abattant des orages sur ces fêtes². La référence au théâtre dans les traités démonologiques n'est pas pour autant chose courante, et sert un conflit interreligieux³. Dans la foulée du procès de 1541, le théâtre symbolise le risque protestant au cœur des préoccupations politiques et religieuses de cette fin du XVI^e siècle. Les états généraux de Blois se sont tenus entre 1576 et 1577, au cours desquels a été révoqué l'édit de pacification accordé aux protestants. Les ouvrages de Pierre Massé et René Benoist participent de cette fermeté politico-religieuse à l'encontre des huguenots. D'autant plus que Benoist est membre de la Ligue et a écrit de nombreuses épîtres contre Calvin, et que Massé dédicace son ouvrage au ligueur Urbain de Laval de Bois-Dauphin qui a servi dans la septième guerre de religion. René Benoist propose également un traité sur l'hérésie, et une attaque contre le protestantisme. Dès son deuxième chapitre, il déplore la corruption des mots de « prêche ou prédication », de « fidèle », « réformation » ou « ministre », détournés par les hérétiques. Dans le chapitre suivant, il associe magie et hérésie. Son attaque contre le théâtre suit le quinzième chapitre, « Des suites de la magie », qui s'intéresse à ses manifestations, et le seizième est entièrement consacré aux jeux et danses, décrits comme « une suite de la science diabolique ». Il fait de la comédie le véhicule d'une pensée hérétique, « diabolique », qui risque de se répandre dans toute la France. Quant à Jean Bodin, il insère sa critique des comédies juste après avoir déploré que ceux qui ne vont

¹ Pierre MASSÉ, *op. cit.*, f^o. 101r.

² « Dieu nous dit aussi assez cela aujourd'hui par les Prédicateurs qui nous réfèrent tous les jours les mêmes paroles des Prophètes. Davantage il nous le dit par effet, montrant qu'il ne fait pas grand compte de nos fêtes, lesquelles il a fait tous les jours cesser du tout en plusieurs lieux, sans qu'il se soucie de les y remettre, et ès autres il les a bien souvent troublées, et interrompues. » *Ibid.* f^o. 104v.

³ Sur le lien entre théâtrophobie et démonologie, voir François LECERCLE, « Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570-1650) », dans *Kunst der Täuschung : über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016.

pas assez aux fêtes religieuses tombent dans une forme d'athéisme, et que la jeunesse n'est pas suffisamment contrôlée¹. À l'ouverture de son chapitre sur la censure, Bodin demande en effet qu'on compare devant Dieu au moins pour les trois grandes fêtes, considérant que l'absence à l'office religieux favorise la « secte des athéistes », qui commettent « une infinité de meurtres, parricides, empoisonnements, trahisons, parjures, adultères, incestes, clos et couverts pour la plupart² ». Soit tous les crimes que, quelques années plus tard, l'on accusera les scènes de théâtre de montrer³.

Ni Benoist ni Massé ne mettent l'accent sur le caractère fondamentalement diabolique des jeux publics, préférant la thèse d'une dérive d'un phénomène *a priori* indifférent. Tout comme les mots voient leur sens se perdre et être détournés par le diable chez Benoist, les jeux publics ont été dévoyés. Le théâtre manifeste le dérèglement de pratiques sociales, viciées par une pensée religieuse hérétique, et il apparaît comme une émanation corrompue du culte chrétien. De ce point de vue, les penseurs catholiques répliquent à l'accusation des protestants qui dénoncent en l'Église romaine une religion théâtralisée, bien que les attestations restent encore rares dans les années 1570. Ils dénoncent également les usages religieux du théâtre par les protestants, qui s'en servent comme d'un vecteur pour diffuser leur idéologie⁴. Dans le nord de la France par exemple, la scène est devenue un moyen de subversion de la pensée catholique par la représentation de moralités ou de pièces anciennes qui font écho aux problématiques protestantes. La forme de la moralité favorise un théâtre de la prédication, qui transmet les idées protestantes alors même qu'elles sont interdites, et ce de façon d'autant plus éclatante qu'on se permet de jouer le dimanche, en lieu et place de la messe. Convoquer le théâtre dans les traités démonologiques est donc un moyen de combattre le protestantisme, par un renversement de l'accusation : alors que les calvinistes voient dans la comédie une cérémonie papiste idolâtre, les auteurs catholiques en font un rite devenu hérétique au service des réformés.

¹ Jean BODIN, *op. cit.*, p. 611.

² *Ibid.*

³ En 1600, Daniel TILÉNUS définit ainsi les tragédies : « Il nous doit suffire, que les Tragédies sont pleines d'horreurs, de meurtres, parricides, incestes ; d'exécutions, et invocations des Dieux Païens ». *Traité des jeux comiques et tragiques*, Jacob Salesse, Sedan, 1600, p. 13.

⁴ Voir Katell LAVEANT, « Le théâtre et la réforme dans les villes francophones des Pays-Bas méridionaux », dans Marie Bouhaïk-Gironès et Jelle Koopmans (éds.), *Le théâtre polémique français 1450-1550*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 161-178 ; et « Une pièce de théâtre peut-elle être un prêche ? Le sermon dans une pièce protestante et sa représentation (1533-1563) » dans Marie Bouhaïk-Gironès et Anne Polo de Beaulieu (éds.), *Prédication et performance, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 251-272.

La polémique est d'autant plus forte que le théâtre est accusé d'empiéter sur le temps religieux, et de concurrencer directement la messe. Cette question du temps sacré est ce qui ouvre l'attaque de Roland du Plessis, contre le théâtre :

Il y a encore un autre grand mal qui se commet et tolère, principalement en votre ville de Paris, aux jours des dimanches et fêtes [...] Ce sont les jeux et spectacles publics qui se font lesdits jours de fêtes et dimanches [...]¹

Même Jean Bodin propose de faire du temps du culte un fondement de la censure sociale, en insistant sur une présence obligatoire aux trois grandes fêtes. Mais l'affaire s'avère bien plus politique, et concerne la régulation des pratiques des confréries et de leurs processions. Dans son *Petit fragment*, René Benoist s'en prend en effet à la Confrérie de la Passion, installée à l'hôtel de Bourgogne, soit à environ cinq minutes à pieds de l'église Saint-Eustache dont il a la charge. Il demande une intervention de l'évêque pour interdire cette confrérie, qui use de son titre de façon abusive, quasi blasphématoire :

Il me semble du tout intolérable que ce soit sous le titre de la Passion, comme il ne serait loisible et ne devrait être permis aux femmes débauchées, se titrer de la confrérie de la très sacrée et très pure vierge Marie mère de Dieu. [...] Et me semble que l'Évêque est tenu d'ôter la confrérie, plutôt que permettre telles choses si contraires marcher ensemble : comme aussi il n'est raisonnable de faire dire Messes d'un si vilain gain, ne de recevoir telles gens à l'offrande, ni à la sainte Communion².

Il cherche à réguler les confréries, tenues par les laïcs, en restreignant leur pouvoir, voire en les éradiquant. Dans un autre petit ouvrage, *De l'institution et de l'abus survenu es confraries populaires : avec la reformation necessaire en icelles*, publié la même année que le *Fragment*, Benoist souhaite que ces confréries soient réglementées de façon plus stricte, dans le respect de la hiérarchie cléricale. Il justifie sa sévérité au nom de l'obligation qu'il y a d'aller à la messe les jours de fêtes et les dimanches³. Ces confréries, essentielles dans la vie religieuse des laïcs du XVI^e siècle, prolifèrent durant tout le siècle, notamment sous influence italienne. Les autorités voient d'un mauvais œil ces assemblées de laïcs, à qui l'on reproche de détourner l'argent initialement destiné à l'Église, pour l'employer en beuveries et banquets ; si bien que les synodes s'emploient à en limiter les pouvoirs⁴. L'ouvrage de René Benoist sur les confréries propose un cadre pour une bonne entente entre le pouvoir ecclésiastique et les laïcs. Il nuance

¹ Nicolas ROLLAND DU PLESSIS, *op. cit.*, p. 129.

² René BENOIST, *op. cit.*, p. 26.

³ Voir le chapitre 15 « Response aux objections de ceux qui murmurent indignement contre la présente réformation & necessaire reglement des confraries » René BENOIST, *De l'institution et de l'abus survenu es confraries populaires : avec la reformation necessaire en icelles*, Paris, Nicolas Chesneau, 1578, f^o. 21r.

⁴ Sur ce point, voir le chapitre Marc VENARD, « La grande cassure », in Jacques Le Goff, René Rémond et François Lebrun (éds.), *Histoire de la France religieuse : XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1988, p. 211-212.

les affirmations du *Petit fragment*, sur le fait « d'ôter la confrérie ». À plusieurs reprises, aux chapitres 12 et 15¹ Benoist précise que son but n'est pas de les éradiquer, mais seulement de les réformer, et implicitement de limiter leur pouvoir. Il interroge notamment leur capacité de célébrer des offices et de distribuer du pain et de l'eau bénite, au nom de l'obligation d'aller à la messe tous les jours de fêtes et les dimanches². Rolland du Plessis attaque lui aussi la confrérie de la Passion, de façon explicite, lui adressant des reproches similaires à ceux du procureur de 1541 : troubles à l'ordre public et dévoiement de l'histoire sainte. Il justifie également la colère de Dieu devant ces choses saintes que l'on « profane³ », témoignant au passage de la survivance des mystères à la fin du XVI^e siècle sur les scènes françaises, et qui se jouent jusqu'au XVIII^e siècle en dépit des interdictions. Mais il va plus loin, et met directement en cause Henri III, accusant le roi ainsi que les magistrats de soutenir officiellement ces spectacles. De fait, le pouvoir politique s'opposerait aux demandes, si ce n'est d'interdiction, du moins de régulation des spectacles par les autorités religieuses.

Ces attaques ponctuelles apparaissent dans un contexte de tension religieuse, lors des états généraux. Bien que les arguments restent sensiblement les mêmes qu'en 1541, la dénomination du théâtre, qui ne mentionne plus les mystères qu'indirectement et qui s'étend aux pratiques populaires, témoigne de son développement et de son succès. Les détracteurs de la scène s'en prennent désormais à des comédiens, à mesure que le métier se professionnalise. L'affaire reste à la fois sociale et religieuse : davantage que les spectacles profanes, ce sont les divertissements populaires, souvent menés par des confréries, qui sont essentiellement ciblés. Ceux-ci génèrent des désordres sociaux et empiètent sur le territoire religieux, en ce qu'ils détourneraient les fidèles de la messe et participeraient à la diffusion d'idées hérétiques. La rivalité entre le théâtre et les Églises en France fait de la comédie le cheval de Troie du protestantisme, et l'une des causes des fragilités de l'Église catholique. Mais tout cela reste relativement rare, et n'apparaît qu'au détour d'un paragraphe quand, au même moment, des auteurs anglais consacrent des chapitres entiers à la question.

¹ « Avertissement à ceux qui très-injustement accusent l'auteur de vouloir ôter les Confréries » et « Réponse aux objections de ceux qui murmurent indignement contre la présente réformation & nécessaire règlement des confréries », René BENOIST, *op. cit.*, f^{os}. 13v et 17v.

² Voir le chapitre suivant « Que tous les chrétiens sont tenus les jours des Dimanches et fêtes d'assister à leurs Messes paroissiales » René BENOIST, *Petit Fragment catéchistique*, p. 22-24.

³ Nicolas ROLLAND DU PLESSIS, *op. cit.*, p. 131.

La fin du XVI^e siècle en Angleterre

Le XVI^e siècle anglais est secoué par une série de crises, autour des années 1577 et 1583, qui concernent la place du théâtre dans l'espace social. Le contrôle des spectacles passe peu à peu des mains des échevins à celles d'un agent de la reine qui devient le grand censeur du théâtre ; ce qui était auparavant une gestion par les autorités municipales devient progressivement une gestion par l'administration royale. Mais le maire résiste : en décembre 1574, il publie un arrêt qui condamne les spectacles, au prétexte qu'un trop grand nombre de jeunes gens viennent y assister¹. L'arrêt dresse la liste des excès et délits qui se commettent aux alentours des spectacles : rixes, querelles, ivrogneries, conduites désobligeantes, le tout dans des auberges où l'on dévoie les servantes orphelines et les enfants, que l'on expose à des contacts indécents. En somme, le théâtre est un lieu de débauche qui n'existe que pour appauvrir une population qui survit déjà à peine. Or auparavant, il n'était pas perçu de façon si négative. La première génération de protestants encourageait même parfois les spectacles, dans lesquels on voyait une arme de propagande et de diffusion d'une culture émergente. Dans les premières années du règne d'Élisabeth, on joue encore des mystères, parfois même d'inspiration catholique. L'alliance entre le théâtre et l'Église cesse seulement à partir de la fin des années 1570, c'est-à-dire au moment où l'on construit les premières salles de spectacle à Londres². On observe alors un rapide changement au sujet de la pratique théâtrale. En province, les mystères disparaissent, en raison d'une certaine désaffection du public, du manque d'argent et de la censure d'État. Les paroisses cessent de proposer des pièces de théâtre, c'est aux pouvoirs publics de s'en charger.

À Londres, c'est différent : on passe d'un spectacle ponctuel à un divertissement de masse, régulier, implanté. C'est un nouveau marché, qui oppose les anciens dramaturges (qui étaient des ministres ou des érudits protestants), aux nouveaux, qui répondent davantage aux attentes du public³. La rupture entre le théâtre et l'Église anglicane se produit donc brutalement, en l'espace de quelques années. À partir de 1577, la production de textes contre le théâtre connaît un pic qui accompagne l'élaboration d'une économie des spectacles. On peut distinguer deux périodes de polémiques : une première qui va de 1577 à 1582 ; une seconde à partir de 1583,

¹ Sur l'acte du conseil communal de 1574, voir Olivier SPINA, *Une ville en scènes : politique et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Classiques Garnier, 2013, p. 594.

² Sur ce point, voir l'introduction de l'ouvrage de Paul WHITE, *Theatre and Reformation : Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*, Cambridge University Press, 1993, p. 2.

³ *Ibidem*, p. 163-165.

année pivot qui voit l'édition de cinq textes théâtrophobes. Si les dates concordent avec les premiers temps de la polémique en France, les traités anglais diffèrent quant à la place qu'ils accordent au théâtre dans leurs textes, ainsi qu'à l'intensité de ces querelles.

Attaquer la salle plutôt que la comédie

Dès l'apparition des premières salles de spectacle en 1576, on assiste à une montée en flèche des textes antithéâtraux, dont celui de John Northbrooke. Il n'est cependant pas le premier à attaquer le théâtre : quelques semaines plus tôt, le 3 novembre 1577, le prédicateur T.W. tonnait déjà à Saint Paul's Cross que les spectacles avaient causé la peste à Londres¹. Northbrooke est cependant le premier auteur à produire un traité substantiel sur la question du théâtre, *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes, with Other Idle Pastimes*, publié en décembre 1577. À l'instar de Pierre Massé et René Benoist, et comme le titre de son ouvrage l'indique, l'attaque de Northbrooke ne cible pas exclusivement le théâtre, mais le mêle à d'autres divertissements – plus spécifiquement, aux pratiques populaires, à savoir les jeux de dés et la danse. Il met en cause tout ce qui peut distraire de Dieu, jusqu'à condamner également l'abus de sommeil. Quinze pages seulement sont consacrées au théâtre, sur les cent-quarante-huit du texte, soit presque un dixième du traité. Mais si l'ouvrage n'est pas entièrement dédié à la comédie, il se distingue de la production antithéâtrale précédente qui ne lui accordait que quelques lignes². Comme Massé, Northbrooke s'interroge plus généralement sur la place du divertissement dans la vie chrétienne.

Plusieurs autres textes sont publiés à la suite de ce premier traité. Au début du mois d'août 1577, les théâtres sont fermés, pour cause de peste, mais rouvrent dès la fin de l'année. Quelques mois plus tard, le pasteur Thomas Brasbridge³ publie *The Poor Man's Jewel*, où il dénonce les ravages de la peste. Dans son cinquième chapitre, il admoneste les fidèles qui s'adonnent aux jeux le jour du Sabbat, plutôt que de se rendre à l'office. La même année, le 24 août 1578, le prédicateur John Stockwood dénonce la construction des théâtres dans les *liberties*, ces

¹ « beholde the sumptuous Theatre housee, a continuall monument of Londons prodigalitie and folly [...] the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are playes » (« contemplez cette salle de théâtre somptueuse, un monument perpétuel aux prodigalités et folies de Londres [...] les spectacles sont cause de péché, donc les spectacles sont cause de peste ») *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the Thirde of Nouember 1577. in the Time of the Plague, by T.W.*, London, Francis Coldock, 1578, p. 47. Derrière ces initiales T.W., on identifie généralement le pasteur Thomas White.

² En 1569, le texte de James Sanford propose trois pages contradictoires sur le théâtre, sur un total de 187 pages. Voir Olivier SPINA, *op. cit.*, p. 585.

³ Thomas Brasbridge est un professeur depuis 1573 à St. Saviour à Londres, dans le quartier de Southwark.

territoires qui ne sont pas soumis à la même juridiction que Londres *intra-muros*¹. Si Northbrooke et Brasbridge ne rencontrent pas un écho important, ils mettent à jour les deux caractéristiques principales des attaques théâtrophobes anglaises : il s'agit d'une part de cibler le bâtiment ; d'autre part, d'insister sur les méfaits sociaux d'un spectacle qui chevauche le temps religieux.

Les premières attaques contre le théâtre sont guidées par des considérations sociales sur la régulation des divertissements, et sur les lieux où ils se déroulent. Northbrooke comme Brasbridge considèrent le théâtre comme un des multiples jeux populaires qui rythment la vie londonienne. Brasbridge s'oppose par exemple autant au théâtre qu'aux événements folkloriques comme les arbres de mai². Mais le théâtre devient un danger à part entière dès lors qu'il se dote de salles spécifiquement conçues pour la représentation. Le traité de Northbrooke repose sur une double attaque d'ordre spatiale. D'une part il refuse que le théâtre puisse investir les lieux de culte : dans les paragraphes qui précèdent son attaque contre le théâtre, il signale que les comédiens et les spectacles ne doivent pas être tolérés « là où l'on prêche l'Évangile³ ». Il fait ici référence aux spectacles qui peuvent encore se dérouler dans les espaces ecclésiastiques sur le territoire anglais et qui commencent à inquiéter les autorités religieuses, ce qui aboutira aux articles et ordonnances de l'archevêque Bancroft et de l'évêque Richard Vaughn, en 1605, sur l'interdiction des espaces religieux à des fins profanes, comme pour les jeux de mai ou les danses⁴. D'autre part, il refuse que des lieux spécifiques soient exclusivement dédiés au théâtre. Son traité s'attaque directement aux salles du *Theater* et du *Curtain*, « ces bâtiments [...] conçus et construits pour de tels spectacles et divertissements⁵ ». Avant 1576, les représentations se donnaient généralement sur des chariots et des scènes roulantes (« pageants »), des tavernes, auberges, ou salles de combats d'animaux⁶. Les spectacles issus

¹ John STOCKWOOD, *A Sermon Preached at Paules Crosse on Barthelmew day, being the 24. of August. 1578.*, London, Henry Bynneman, 1578.

² Alan H. NELSON, « Shakespeare and Southwark », dans Elisabeth Dutton, James McBain, (éds.). *Drama and Pedagogy in Medieval and Early Modern England*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015, p. 159-172, p. 166.

³ « [...] on ne peut les tolérer ni les souffrir dans quelque communauté que ce soit, en particulier là où l'on prêche l'Évangile » (« [...] they are not tollerable nor sufferable in any commonwealth, especially where the Gospell is preached »), John NORTHBROOKE, *A Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine plaies or Enterludes*, London, H. Bynneman for G. Byshop, 1577, p. 58.

⁴ Christopher DURSTON et Jacqueline EALES (éds.), *The culture of English Puritanism, 1560-1700*, Basingstoke, Macmillan, 1996, p. 38.

⁵ « those places [...] are made up and built for such plays and interludes », John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 59.

⁶ Thomas Brasbridge fait justement référence à ces lieux : il condamne ensemble les jeux scéniques, les combats d'animaux (« bearbaiting ») et les tavernes (« Taverns and Alehouses »). Thomas BRASBRIDGE, *The Poore Mans Jewell*, London, Thomas Dawson, 1578, p. 11.

de la Réforme poursuivent la tradition des montreurs d'ours : ils sont présentés en alternance dans des salles comme *The Hope* ou *The Cockpit*, qui ne sont pas uniquement dédiées à la Comédie. Ce n'est qu'en 1594 que le Privy Council mettra fin à cette pratique¹. Or en 1576, James Burbage construit le *Theater*, le premier bâtiment entièrement dédié au théâtre, dans le faubourg de Shoreditch, en dehors des murs de Londres. Le *Curtain* voit le jour un an plus tard dans le nord de la ville. Dans le même temps, certaines salles déjà existantes (et situées dans les limites de la ville), se professionnalisent, comme les *Blackfriars*². Ces dernières sont considérées comme des théâtres privés, alors que le théâtre « public » de Burbage est à ciel ouvert, et peut accueillir plusieurs milliers de spectateurs lors d'une même représentation³. C'est ce type de construction que cible Northbrooke, non seulement en le nommant, mais en insistant sur l'aspect « ouvert⁴ ». La construction du *Theater* met fin à un théâtre éphémère, pratiqué par des troupes itinérantes, et inaugure l'implantation durable de la Comédie dans l'espace social londonien⁵. Dès l'année 1578, on ne compte désormais pas moins de huit salles de spectacle à Londres⁶.

Le principal danger réside dans cette salle. Northbrooke considère que le théâtre est d'abord un lieu⁷, et ne fait finalement pas grand cas de la scène : selon lui, le danger des théâtres est surtout d'offrir en spectacle la beauté des spectatrices. C'est un véritable piège, une forme de cour des miracles à ciel ouvert, conçu pour ravir les âmes innocentes – à l'image du piège conçu par Romulus pour enlever les Sabines⁸. Il va jusqu'à déplacer le spectacle dans la salle même : « comment peut-on protéger sa chasteté, là où tant d'yeux désirent une femme, là où tant la dévisagent, et qu'elle dévisage en retour⁹ ? » Le péché réside autant dans le fait de faire du théâtre que d'y assister¹⁰ : la femme désirée, objet de tous les regards, ne peut être une actrice

¹ Sur ce point, voir Antoine ERTLÉ « De James Burbage à Inigo Jones : les lieux de spectacle dans l'Angleterre du XVII^e siècle » dans Charles Mazouer (éd.) *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2006, p. 21-32.

² *Ibid.*

³ Andrew GURR, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 82.

⁴ Il nomme à deux reprises les théâtres « open place ». John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Russell A. FRASER, *The War against Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 16.

⁶ William RINGLER, « The First Phase of the Elizabethan Attack on the Stage, 1558-1579 », *Huntington Library Quarterly*, vol. 5 / 4, 1942, p. 391-418, p. 411.

⁷ Northbrooke nomme le théâtre « a place » à trente-et-une reprises. De même, il utilise la préposition « at », insistant sur la position exacte du lieu : « at theaters and stage plays », « at such enterludes ». John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 61 et 68.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ « what safeguard of chastity can there be, where the woman is desired with so many eyes, where so many faces look upon her, and again she upon so many ? » *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ Tanya POLLARD, *Shakespeare's theater: a sourcebook*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 65.

puisque'il n'y a que des hommes sur scène ; Northbrooke ne se scandalise d'ailleurs pas du trouble sexuel qu'il pourrait y avoir à désirer un homme efféminé, trouble qui sera tant décrié après lui par les théâtrophobes anglais. Il s'inquiète que le théâtre soit avant tout un espace proche de la maison de passe et du bordel, d'autant plus condamnable que le public s'y rend en masse, et que les jeunes filles y vont sans se douter de quoi que ce soit.

À cette menace sociale de dérégulation des mœurs, par la fréquentation en masse de lieux de mauvaise réputation, s'ajoute un argument politique implicite. Ces nouvelles salles se construisent non seulement à proximité d'autres établissements interlopes, mais aussi dans les *liberties*, en dehors des murs de la ville, qui leur permet de contourner les ordres des échevins qui leur interdisent de jouer. De plus, à partir 1572, le *Vagabond Act* impose que chaque troupe soit sous le patronage d'un noble ou de deux édiles. Les comédiens sans patron sont relégués au rang de vagabond et de voleur, et encourent la peine d'être marqués à l'oreille. Les troupes cherchent donc des protecteurs, dont elles portent la livrée pour avoir le droit d'aller et venir, et qui leur permet d'éviter les sanctions de la City. À la fois protégés et hors du cadre juridictionnel de la ville, ces troupes apparaissent comme jouissant d'un statut d'exception, dont la salle de spectacle serait l'emblème¹. Cela sans compter sur le risque sanitaire : du fait de la promiscuité du public, les miasmes circulent à toute allure. D'où ce rapprochement entre le théâtre et la peste, la salle favorisant la diffusion des maladies².

Les raisons de condamner le théâtre sont donc fondées sur des éléments concrets, qui n'ont *a priori* rien de moraux ou métaphysiques : plus que la représentation-même, ce sont ses conditions qui posent problèmes aux autorités ecclésiastiques et civiles. Mais le danger social et sanitaire devient religieux : la peste est le signe d'un péché. Les premiers textes contre le théâtre sont directement liés à cette corrélation entre la situation sanitaire et la mission catachétiques de l'Église, et ils sont publiés par des pasteurs soucieux de la santé physique et morale de leurs ouailles³. En cela, le théâtre devient un lieu de péché qui détourne de l'Église, pour deux raisons. La première est que les spectacles se déroulent au même moment que l'office. Tout comme Northbrooke qui cible dès son titre toutes les activités qui se déroulent le

¹ Northbrooke rappelle qu'il faut considérer les acteurs comme des « rogues » et « vagabonds », reprenant à son compte les termes employés dans le *Vagabond Act. op. cit.*, p. 71.

² Sur l'usage de cet argument de la peste dans les traités polémiques modernes, voir le chapitre 5, p. 181-205.

³ Thomas WHITE, *op. cit.*

dimanche¹, Brasbridge condamne ces spectacles qui profanent le jour du sabbat et détournent de la piété². Le théâtre concurrence alors concrètement les pratiques de piété, obligeant les fidèles à choisir entre le sermon ou la scène ; d'où une deuxième raison de condamner un théâtre qui rivalise directement avec le sermon. Northbrooke souligne qu'à force de tolérer de telles pratiques, les comédies finissent par valoir une prédication³. Il se fait l'écho de rumeurs suffisamment répandues pour vouloir y mettre un terme. Mais ce qui se passe sur scène ne pose pas encore trop de problèmes.

Ces premiers textes signalent la dimension souterraine de la polémique, dont ils ne sont que la partie la plus visible. Le fait qu'il s'agisse principalement de sermons publiés suggère que d'autres prédicateurs font de même, sans avoir les honneurs de l'édition. Northbrooke se plaint d'ailleurs que ses congénères tonnent si peu en chaire contre les spectacles⁴ : cette remarque incite à penser que ces différentes publications participent d'une stratégie polémique pour freiner l'idée d'un spectacle conforme aux préceptes religieux. Mais il s'agit là d'une stratégie encore timide. Le pasteur de Bristol ne met pas en avant la dimension idolâtre du théâtre, qui sera un argument phare de la théâtraphobie anglaise (pour dénoncer notamment la collusion entre les spectacles et la religion catholique⁵). Il n'hésite pas à attaquer ouvertement les catholiques, et notamment leur usage de la musique⁶, mais la représentation théâtrale ne lui apparaît pas encore comme un lieu de l'influence papiste. D'autant moins qu'il fait une concession : le théâtre peut servir d'outil pédagogique dans les collèges s'il est utilisé à bon escient⁷. Le problème réside dans la porosité entre le religieux et le profane sur scène, et dans les pièces qui s'inspirent des Écritures : « assurément, c'est très mal d'agir ainsi, de mêler le grossier au divin, ce qui revient à manger de la viande sans s'être lavé les mains⁸ ». De plus sa connaissance reste livresque. Lorsqu'il accuse les acteurs de corruption, qu'il peint en

¹ Le titre complet insiste sur l'enjeu dominical : *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes [et]c. commonly vsed on the Sabboth day, are reprovved by the authoritie of the word of God and auntient writers.*

² « Demandez-leur, si ces pièces du dimanche sont des pratiques de piété, adaptées ou non à la sanctification du sabbat » (« Let them aske of them, whether that playes vpon the Sundayes be godly exercises, fitte for the sanctification of the Saboth day or no »). Thomas BRASBRIDGE, *op. cit.*, p. 12.

³ John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 66.

⁴ « The Preachers are as dumb to speak and say in a Pulpit against it ». John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 75.

⁵ Sur la question de l'idolâtrie dans les querelles théâtrales, voir la récente thèse de Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *op. cit.*

⁶ John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 85.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ « Assuredly that is very evil to do so, to mingle scurrility with divinity, that is, to eat meat with unwashed hands. » *Ibid.*, p. 65.

« crocodiles » dévorant la chasteté de leur public¹, et dont il condamne le travestissement, comme s'il les avait connus de près, il se fonde en réalité principalement sur les textes antiques². Il en résulte deux paradoxes dans l'ouvrage de Northbrooke, et plus généralement dans les premiers textes anglais contre le théâtre : ils insistent principalement sur la partie la plus concrète du théâtre (son espace de représentation) sans en avoir de connaissance réelle, déployant ainsi un argumentaire déjà reconnu, et l'orientant sur des enjeux religieux. Deuxièmement, ils restent relativement confidentiels, alors qu'ils traitent d'une pratique qui est en train de se répandre largement.

Polémique et opportunisme

À partir de 1579, surgit la première véritable querelle sur le théâtre en Angleterre, soit une série de textes polémiques se répondant de façon plus ou moins directe. Elle commence avec *The School of Abuse*, de Stephen Gosson³, qui publie le premier pamphlet traitant essentiellement du théâtre et des comédiens. Il engendre plusieurs ripostes. La première consiste à jouer les pièces que Gosson a écrites dans sa jeunesse, au moment même où il publie son ouvrage, sans que l'on sache si c'est de façon délibérée ou non ; puis sort un petit pamphlet anonyme, *Strange News out of Africk*⁴, auquel Gosson répond dans *An Apology of the School of Abuse*, placée à la fin d'un autre de ses ouvrages : *Ephemerides of Phialo*. Il y rappelle que sa condamnation ne cible que la mauvaise pratique de la poésie et du théâtre, et non la poésie dans son essence. Une riposte plus consistante se fait alors, en deux temps, et enclenche véritablement la querelle. Une pièce de théâtre, *The Play of Plays*, attaque Gosson directement sur scène⁵. Puis vient *A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse, in Defence of Poetry, Musick, and Stage Plays*⁶. Plus qu'une simple réponse exhaustive au *School of Abuse*, il s'agit de la première apologie du théâtre en Angleterre. Elle est publiée de façon anonyme et sans titre, mais attribuée à Thomas Lodge, un jeune écrivain encore étudiant au Lincoln's Inn, qui s'inspire de *Familiara in Terentium Praenotamenta* de Josse Bade, dont il reprend les exemples.

¹ *Ibid.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 57-58.

³ Stephen Gosson a fait ses études à Oxford, au Corpus Christi College, où il a été influencé par John Rainolds, son professeur de grec. Ses années universitaires ont durablement marqué sa pensée, notamment sur son rapport aux divertissements, mais il a quitté l'université sans être diplômé, peut-être par manque d'argent.

⁴ Ce texte est aujourd'hui perdu.

⁵ Cette pièce n'a pas été publiée, et n'est connue que par la réponse de Stephen Gosson.

⁶ Thomas LODGE, *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse, in Defence of Poetry, Music, and Stage-Plays*, London, 1579.

Les autorités refusent de publier le traité, mais Gosson en prend tout de même connaissance. Le texte de Lodge engendre à son tour deux traités. En 1580, est publié *A Second and Third Blast of Retrait from Plays and Theaters*, par Anthony Munday, un polygraphe mercenaire qui vient du théâtre ; il y retournera d'ailleurs après sa diatribe contre les spectacles, ce que ne manqueront pas de condamner les théâtrophobes de son temps ainsi que ses adversaires. Si l'ouvrage de Munday vient compléter les propos de Gosson, ce n'est sans doute pas de façon concertée. Gosson se charge de publier un second traité contre le théâtre, *Playes confuted in Five Actions*, en 1582. Pour Ringler, il s'agit de l'apogée de la querelle, ce texte étant la réponse la plus élaborée contre le théâtre¹. Gosson n'hésite pas à se battre sur le même terrain que son adversaire, construisant son argumentation en actes, à l'instar d'une pièce de théâtre.

La première véritable polémique anglaise sur le théâtre s'étire sur trois années, et intervient à la fois dans le champ de la publication et de la scène. La salle de spectacle participe à la querelle, en répondant par la pratique aux attaques théoriques de Gosson. D'autre part, cette polémique révèle la mutation des réflexions antithéâtrales, sur trois points. Premièrement, les acteurs de la polémique viennent désormais des deux camps, et se fondent sur un savoir empirique. Contrairement à John Northbrooke qui condamnait le théâtre sans véritablement le connaître, Stephen Gosson comme Anthony Munday ont une expérience de la scène : ce qui renforce la pertinence de leur critique et leur offre une arme polémique supplémentaire. Ils apparaissent comme des repentis, faisant de leur écrit un témoignage d'autant plus crédible qu'il se fonde sur une expérience concrète et le passage d'un camp à l'autre. Cela ne signifie pas pour autant que ce repentir soit sincère, comme en témoigne l'attitude de Munday. Il consacre les premières pages à confesser son passé de dramaturge ; en se plongeant dans les psaumes et les Écritures, il en est venu à renier son ancienne vie : « J'ai découvert que ce que je prenais pour de l'or n'était que crasseux, vil et sans intérêt, et avait la propriété de rendre ses adeptes à son image² ». Il critique d'emblée le caractère profondément trompeur du théâtre, tout en réactivant cette duplicité dans son texte : il joue avec son identité, qu'il prend soin de dévoiler et dissimuler en même temps, en se dédoublant. *A Second and Third Blast* se fonde sur le récit d'un auteur qui se confesse, et dont la parole est retransmise par le narrateur. La forme renforce le caractère dramatique du traité, alors même qu'il est profondément hostile à la scène, signe

¹ William RINGLER, *Stephen Gosson. A Biographical and Critical Study*, vol. 25, Princeton, Princeton University Press, 1942, p. 73.

² « I found what I counted for gold to be but dross, vile and of none account, having the property to make their favorers of their own nature ». Anthony MUNDAY, *A second and third blast of retraits from plaies and theaters*, London, Henry Denham, 1580, p. 52.

que théâtre et théâtrophobie ne sont ici pas incompatibles¹. Mais après la publication de son pamphlet, il est retourné au théâtre², ce que ne manquera pas de critiquer Gosson, accusant son allié théâtrophobe d'avoir plongé à nouveau « dans son vomit³ ». Gosson a lui aussi mené une courte carrière de dramaturge à la fin des années 1570, alors qu'il s'était installé à Londres. Mais cette activité, dont il se repentira par la suite, aurait été davantage dictée par des nécessités économiques que par un véritable choix personnel⁴.

Deuxièmement, il s'agit d'ouvrages qui font du théâtre leur sujet principal et qui rencontrent pour certains un franc succès. Si l'ouvrage de Northbrooke n'a pas trouvé son audience, celui de Gosson est voué à une large diffusion. Mettre le théâtre en accusation relève d'une stratégie opportuniste, à la fois commerciale et politique. Le pamphlet de Gosson aurait été commandé, ou du moins fortement suggéré, par les autorités londoniennes. En témoignent la publication massive de son traité (plus de trois mille exemplaires, en deux vagues successives, là où un livre ordinaire n'est publié qu'à cinq cents exemplaires en moyenne), ainsi que l'épître dédicatoire en fin d'ouvrage à Richard Pipe, qui avait déjà suivi les affaires sur le théâtre et les comédiens en 1574. Dans sa biographie, William Ringler rappelle également que la publication de *The School of Abuse* a radicalement changé la fortune de son auteur. Sa carrière connaît un tournant après cette publication. Alors que le manque d'argent semble avoir déterminé son parcours depuis sa jeunesse, il devient précepteur dès 1582 et finira sa vie en prédicateur confortablement installé. Cela vaut aussi pour Munday, dont le livre est une commande explicite : on imprime derrière la page de titre le blason de la London Corporation, preuve qu'il écrit avec le soutien des autorités. De la même manière, tout porte à croire que William Rankins a été payé par les autorités de la ville de Londres pour écrire quelques années après cette première querelle un traité contre le théâtre, *A Mirror of Monster*, en 1587, et qu'il ait accepté cette commande pour se faire un nom⁵.

¹ Sur cette question, voir l'analyse de Tracey HILL, « “He hath changed his copy”: Anti-Theatrical Writing and the Turncoat Player », *Critical Survey*, vol. 9 / 3, 1997, p. 59-77, p. 62.

² La personnalité de Munday est difficile à cerner. Profondément anti-catholique, on le soupçonne d'avoir été un espion lors d'un séjour à Rome à la fin des années 1570. De retour à London en 1578, il s'immerge dans la vie théâtrale, collabore à de nombreuses pièces, et monte même sur scène. Sa stratégie est de se présenter comme un repentant, que la lecture des Écritures a mené à se convertir.

³ « [...] l'un d'eux, a corrigé sa copie, et s'est retourné comme un chien plonge dans son vomit, pour rejouer la comédie » « [...] one, [...] hath changed his copy, and turned himself like the dog to his vomite, to play again. » Stephen GOSSON, *Playes Confuted in Five Actions*, London, Thomas Gosson, s.d. [1582], f^o. G3r.

⁴ « Gosson's education thus made him, from the very begining, a potential opponent of poetry and the drama, and his having slipped into the title of a playwright seems to have been the result of unfavorable circumstances and the necessity of earning his life, rather than of any deliberate choice of his own. » William RINGLER, *op. cit.*, p. 16.

⁵ Tracey HILL, *op. cit.*, p. 66.

Cibler le théâtre relève à la fois de motivations sociales que politiques : en fustigeant une pratique qui sème le trouble dans l'espace urbain, et fragilise les autorités, on peut dans le même temps se faire un nom auprès de ces mêmes autorités, et gagner une certaine réputation, quitte à changer de camp immédiatement après la publication.

Une polémique politique et sociale

C'est une condamnation encore mesurée que développe *The School of Abuse*. Gosson se garde d'attaquer les arts en général : il commence son traité par une réflexion sur la poésie, qu'il considère indifférente à l'origine, mais que les poètes dégradent par leurs mauvaises pratiques. La musique, qui autrefois pouvait servir à donner du courage aux soldats, est aujourd'hui « efféminée » et amollit les sens. Selon lui, les arts sont indifférents à l'origine ; c'est leur usage qui les déforme et les rend condamnables. Sa position semble également dénuée de toute pensée théologique : toutes ses références sont issues de textes antiques profanes ; à aucun moment il n'a recours aux Pères de l'Église. Pour Ringler, l'enjeu du livre est davantage politique et social que religieux. Concernant le théâtre, il ne blâme pas les comédiens, ni les pièces, de façon catégorique¹. Tout comme Northbrooke, il condamne surtout les abus qui s'y commettent².

Or ces abus se font dans la salle plutôt que sur la scène. Gosson se méfie davantage du public que des dramaturges. Il craint que les représentations n'attirent un public encore innocent, les femmes et les jeunes filles, à qui il s'adresse directement dans une lettre à la fin de son traité : il les invite à conserver leur vertu, et à ne pas aller dans un lieu qui les dévergonderait³. C'est dans la salle que se déroule le véritable spectacle, et celles qui s'y rendent veulent en réalité voir et être vues : « qui regarde convoite, qui convoite peut brûler de désir⁴ ». Pour Munday, le théâtre attaque autant la religion que l'ordre social⁵, le *Commonwealth*. Son argument est que le théâtre est une école de la débauche⁶ et que la salle

¹ « And as some of the players are far from abuse, so some of their plays are without rebuke » (« et tout comme certains comédiens sont exemplaires, certaines de leurs pièces ne sont pas répréhensibles »). Stephen GOSSON, *The schoole of abuse*, London, 1579, f^o. C6v.

² *Ibid.*, f^o. B5v.

³ « Aux honorables citoyennes de Londres, qui ornent les jours de leur réputation » (« To the Gentlewomen Citizens of London, flourishing days with regard of credit »). *Ibid.* f^o. F1v.

⁴ « Looking eyes have liking hearte; liking hearts may burn in lust ». *Ibid.*, f^o. F2v.

⁵ « [...] ce divertissement [...] vise autant à blesser le *commonwealth* qu'à renverser la religion » (« [...] that recreation [...] tendes either to the hurt of a Commonweale, or to the ouerthrowe of religion »). Anthony MUNDAY, *op. cit.*, p. 46.

⁶ Il s'agit d'un topique des polémiques sur le théâtre, depuis l'Antiquité. Sur la reprise moderne de l'argument de la débauche, voir le chapitre 6, p. 214-226.

reste le lieu le plus dangereux, où la femme honnête est dévoyée par la fréquentation des spectacles, que ce soit celle qui se confesse de ses souillures sur son lit de mort, celle qui est assaillie par la tentation lorsqu'elle est au théâtre, ou celle qui y tient des propos honteux¹. Le théâtre transforme la femme au foyer en fille légère : on perd son innocence dans le public, où les mauvais garçons nous importunent et où les servantes volent leur maître². C'est un lieu mal famé, plus proche du bordel que du spectacle, où les femmes se prostituent en s'offrant au regard lubrique des hommes.

Quiconque visite la chapelle de Satan, je veux dire le théâtre, ne manquera pas d'y trouver de jeunes vauriens et des courtisanes qui, toute honte bue, se pressent au pied de l'échafaud pour montrer leur impudence et être l'objet du regard de tous les hommes³.

Gosson insiste également sur la responsabilité de ses lecteurs qui fréquentent les théâtres. C'est le public qui a entre ses mains l'avenir des spectacles, et « si nous n'étions pas aussi idiots pour goûter à toutes les drogues et acheter toutes les bagatelles, les comédiens fermeraient boutique et emporteraient leur camelote dans d'autres pays⁴ ». Sur ce point, *The School of Abuse* est dans la lignée du texte de Northbrooke, sans pour autant le citer, et s'inscrit dans des considérations avant tout d'ordre social, où le spectateur est à la fois la première victime du théâtre et la solution pour y mettre fin.

Lorsque Thomas Lodge publie *A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse*, il produit la première apologie du théâtre en Angleterre, et répond dans la même veine sociale et morale. Les autorités refusent de publier le traité, mais Gosson en prend tout de même connaissance. Même si le texte se veut une réponse scrupuleuse au *School of Abuse*, Lodge élargit son apologie à la poésie dans son ensemble, et consacre même sept pages à l'éloge de la musique où il mêle les acteurs et jongleurs aux musiciens⁵. Comme dans les apologies qui suivront, sa principale stratégie est de démontrer l'utilité du théâtre, en usant de deux arguments. Le premier consiste à affirmer que le théâtre éduque le public en usant de la métaphore et de l'allégorie. Contrairement à Gosson qui pense que le public est littéraliste, Lodge construit son apologie

¹ *Ibid.*, p. 54-56.

² *Ibid.*, p. 56.

³ « Whosoever shall visit the chapel of Satan, I mean the theater, shall find there no want of young ruffians, nor lack of harlots, utterly past all shame, who press to the forefront of the scaffolds, to the end to show their impudency and to be as an object to all men's eyes ». *Ibid.*, p. 89.

⁴ « were not we so foolish to taste every drug, and buy every trifle, players would shut in their shops, and carry their trash to some other country ». Stephen GOSSON, *op. cit.*, f°. D3r.

⁵ Thomas LODGE, *A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse, in Defence of Poetry, Musick, and Stage Plays*, 1579, p. 32.

sur le concept d'un public capable de lire à travers les lignes, et de décrypter les images symboliques produites sur scène¹. Son second argument est que l'on s'est toujours servi du théâtre comme outil de critique sociale, et ce dès l'Antiquité. Lodge s'oppose à Gosson en ce qu'il perçoit la scène comme un lieu de punition des vices : la scène tend au public un miroir de ses offenses pour mieux les corriger. Pour reprendre les termes de Clotilde Thouret, « le *topos* de la comédie miroir du monde est ainsi redirigé vers une utilité morale et juridique² ». Lodge propose donc un théâtre qui apaise la société tout en l'éduquant. Mais son argumentaire tait l'épineuse question de la salle indisciplinée, au profit de la scène vertueuse. Lodge déplace le débat de la salle sur la scène et ce qu'elle y représente ; autrement dit, il envisage moins la question de la pratique que de l'essence du théâtre. De plus, en établissant une continuité du théâtre, depuis l'Antiquité jusqu'au temps présent, il renforce cette essentialisation du théâtre, en lui conférant une forme de permanence didactique.

Enfin, il ne s'agit pas d'un éloge du théâtre, mais seulement d'un théâtre. Pour établir un terrain d'entente avec son adversaire, et ne pas apparaître trop radical, il lui concède que tout ce qui se joue n'est pas à louer aveuglément. Il condamne par exemples la grossièreté de certains spectacles, n'hésitant ainsi pas à faire le tri entre une bonne et une mauvaise pratique :

J'abhorre ces poètes qui ont le goût de la paillardise ; je serai d'accord avec le zélé [Gosson] pour expulser de telles énormités ; on dénigre la poésie non pour les absurdités qu'on y trouve, mais à cause des abus que de nombreux mauvais écrivains y commettent³.

Il se désolidarise également des représentations qui ont lieu le dimanche, point sur lequel il s'accorde avec Gosson⁴. Il demande aux magistrats d'agir, et souhaite même qu'une autorité puisse « sévèrement corriger les abus des tragédies⁵ ». Si Lodge revendique un théâtre qui « opère comme une censure morale », comme l'affirme Clotilde Thouret, il propose dans le même temps un théâtre régulé par les autorités.

¹ Stephen HILLIARD, « Stephen Gosson and the Elizabethan Distrust of the Effects of Drama », *English Literary Renaissance*, 1979, p. 234.

² Clotilde THOURET, *Le théâtre réinventé : Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PUR, 2019, p. 75.

³ « I abhor those poets that savor of ribaldry ; I will with the zealous admit the expulsion of such enormities, that poetry is dispraised not for the folly that is in it, but for the abuse many ill writers color by it. » Thomas LODGE, *op. cit.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ « we might find a judge that severly would amend the abuses of tragedies ». *Ibid.*, p. 21.

Vers une orientation religieuse et morale

La dimension religieuse de la querelle n'apparaît qu'après coup. Munday est le premier à s'en emparer, en jouant sur la figure du repent, même s'il s'agit là d'un simple effet rhétorique. Son traité établit une connexion entre les différentes critiques antithéâtrales. Là où Gosson attaquait le théâtre à coups de citations profanes, Munday s'appuie largement sur les sources chrétiennes, endossant la part religieuse de la querelle. Il qualifie le théâtre de « chapelle de Satan¹ » pour dénoncer la concurrence directe que les spectacles font au prêche. Il réactive le problème du jeu lors du Sabbat, qu'il présente non seulement comme un danger pour les âmes, mais aussi pour l'unité du *Commonwealth*, menacé de l'intérieur². De même, il envisage moins la perte de temps en termes de travail et de productivité qu'en termes eschatologiques : le temps passé au théâtre est un temps perdu pour sauver son âme. Munday inscrit dorénavant la diatribe antithéâtrale dans une pensée de la fin du monde, où chaque minute compte :

Ainsi n'abusez pas, mes frères, du jour du Sabbat, ne désertez pas le temple du Seigneur, ne vous asseyez pas dans le borbier de vos propres désirs : mais mettez toutes vos forces à vous sauver, avant que votre propre poids ne vous fasse couler droit en enfer [...] vous vous complaisez dans vos péchés, vous défiez la miséricorde du Seigneur et excitez sa lente colère par votre présomption : pourtant il finira par frapper et vous plonger dans la confusion la plus totale³.

Il amplifie la menace du théâtre sur l'âme des fidèles. Avec lui, c'est tout le christianisme qui est menacé, comme le rappelle Jeffrey Knapp : « En fin de compte, les théâtrophobes avancent que si tout bon chrétien peut être infecté par les pièces, il en va de même pour tout le christianisme⁴ ». De fait l'ouvrage unifie les attaques théâtrophobes, par le titre même de son pamphlet : *A Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theatres*. Munday fait du traité de Gosson la première salve contre le théâtre, issue du rang des profanes. La deuxième consiste en une traduction de Salvien de Marseille, soit une salve venue de l'Antiquité chrétienne. Ainsi, il crée une continuité historique des attaques anti théâtrales, approfondie dans la troisième salve, à savoir son propre texte qui, par ses références à la fois chrétiennes et profanes, permet de

¹ Anthony MUNDAY, *op. cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 61.

³ « Wherefore abuse not so the Sabbath day, my brothers, leave not the temple of the Lord, sit not still in the quagmire of your own lusts : but put to your strength to help yourself, before your own weight sink you down to hell. [...] you flatter yourself in your sins, tempt the Lord in his mercie, and pricke forward his slowness of wrath by your presumption : yet he will strike in the end to your utter confusion ». *Ibid.*, p. 65-68.

⁴ « « Finally, just as any good Christian would be contaminated by plays, so, the antitheatricalists argued, would any good christianity ». Jeffrey KNAPP, *Shakespeare's Tribe: Church, Nation, and theater in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 39.

christianiser davantage la querelle du théâtre, et de lui ouvrir une nouvelle dimension. Désormais, autant que la salle, c'est l'essence du théâtre qu'il questionne dans un contexte chrétien, où l'enjeu est autant d'être un bon fidèle que d'assurer son salut en vue de la fin des temps. S'agit-il pour autant d'une défense de la réforme face au catholicisme ? Anthony Munday est un féroce opposant au pape. En 1582, il participe à la propagande sur l'exécution de Thomas Campion¹. Pourtant *A Second and Third Blast* n'en fait mention qu'une seule fois, dans la préface, le citant comme l'ennemi absolu. En d'autres termes, s'il attaque le théâtre comme un instrument papiste, ce n'est que de façon implicite. Mais la dimension religieuse des attaques contre le théâtre devient plus marquée.

Alors que le premier ouvrage de Gosson ne fait aucune mention du christianisme, et qu'il ne cite que le *Commonwealth* dans son titre, sa seconde publication, *Playes confuted in Five Actions*, comporte plus d'une cinquantaine d'occurrences de « Christ » ou « christian », faisant dès son titre référence au « Christian commonwealth ». Il s'appuie désormais sur des citations bibliques pour démontrer que le théâtre est une invention du diable, infectant toute la société anglaise et chrétienne. Peut-être est-ce dû à sa future charge de pasteur, ce qui renforcerait la dimension opportuniste des querelles anglaises contre le théâtre. Quoi qu'il en soit, l'attaque contre le théâtre prend à présent un tour fortement religieux. En s'appuyant sur Tertullien, il rappelle le lien qui unit théâtre et religion dans l'Antiquité, rappelant que les comédiens ont un rapport étroit avec les sacrifices païens, qu'ils en soient conscients ou non. Gosson établit une continuité entre les spectacles païens idolâtres et les spectacles contemporains qu'il nomme « chaplains of Bacchus », « professors of idolatry² », et va jusqu'à demander que surgisse, au sein des autorités, un nouveau Scipion, pour chasser le théâtre hors d'Angleterre³. Alors que *The School of Abuse* était un traité motivé par des questions politiques et sociales, sur les débordements inhérents à un rassemblement mixte et incontrôlé dans un même espace de jeu, le texte de 1582 semble davantage dominé par des questions idéologiques : il condamne le théâtre en tant que représentation mimétique d'événements fictifs. L'enjeu n'est plus l'ordre public, mais ce miroir déformé et séducteur que la scène tend à un public pris au piège. La

¹ Un des opposants catholiques de Munday en dresse un portrait à charge, en rappelant son passé de comédien dans « A Caveat to the reader touching A.M. his discovery ». On y retrouve la même expression, « returned to his vomit », employée par Gosson, et qui a permis d'identifier Munday comme l'auteur de *Second Blast*. Voir Tracy HILL, art. cité, p. 65.

² Stephen Gosson, *Playes Confuted in Five Actions*, op. cit., f^o. C3v.

³ « Wherefore I beseech God so to touch the hearts of our magistrates with a perfect hatred of sin and fear of judgment, so to sit up some noble Scipio in the court, that these dancing chaplains of Bacchus, and all such as set up these wicked arts, may be driven out of England ». *Ibid.*

querelle se déplace du lieu théâtral vers la représentation. Ce sont désormais les pièces elles-mêmes qu'il condamne pour leur sujet, quel qu'en soit le genre :

Les tragédies ont pour sujet la colère, la cruauté, l'inceste, l'offense, le meurtre, qu'il soit violent par l'épée ou volontaire par poison. [...] Les comédies se fondent sur l'amour, la tromperie, la flatterie, l'obscénité, la pratique surnoise de la prostitution¹.

À ceux qui lui objectent que certaines pièces ont de bons sujets, il fait appel à Tertullien pour affirmer qu'elles n'en sont que plus dangereuses, distillant leur poison sous la parole divine². Dès 1582, surgit en Angleterre ce qui n'apparaîtra en France qu'en 1654, avec le paradoxe de Senault : les pièces réformées sont les plus dangereuses, qui feignent d'éduquer les honnêtes citoyens du *Commonwealth*³. Il confirme également l'élargissement de la polémique : le problème réside autant dans la régulation de l'ordre social (« from discipline to liberty ») que dans le risque religieux d'un retour au paganisme (« from God to Mammon⁴ »). La comédie fait sortir notre plaisir de ses bornes, nous incite à rire, et donc à perdre le contrôle sur nous-même jusqu'à la folie⁵. Le théâtre effémine son public et le conduit au vice malgré lui.

Munday interroge lui aussi le rôle mimétique de la représentation. Selon lui, les acteurs sont tout aussi coupables que les spectateurs, en ce qu'ils incarnent les horreurs qu'ils offrent à leur public⁶. Le caractère manipulateur des comédiens porte atteinte à la chasteté des pauvres spectatrices :

Croyez-moi, on ne peut trouver aucune machine plus forte pour abîmer autant l'honnêteté des femmes mariées que la chasteté de jeunes filles à épouser et des veuves, que le fait d'assister à des spectacles⁷.

Il accuse notamment les acteurs d'enflammer le désir de luxure, en rapportant l'anecdote d'une femme qui donne une poudre à son mari pour raviver son amour, et qui finit par perdre la mémoire⁸. Le théâtre incite à la sorcellerie et aux pulsions érotiques. Cela dit, si l'argument est *a priori* spectaculaire, il se révèle finalement peu efficace. Comme le souligne Ellen MacKay, à travers cette anecdote, le théâtre ne semble en fait qu'inciter les gens à se marier. Munday,

¹ « The argument of tragedies is wrath, cruelty, incest, injury, murder either violent by sword, or voluntary by poison [...] The ground work of comedies is love, cozenage, flattery, bawdry, sly conveyence of whoredom ». *Ibid.*, f°. C5v.

² *Ibid.*, f°. D6v.

³ *Ibid.*, f°. E2r.

⁴ *Ibid.*, f°. E2v.

⁵ *Ibid.*, f°. F5v.

⁶ Anthony MUNDAY, *op. cit.*, p. 95.

⁷ « Credit me, ther can be found out no stronger engine to batter the honesty as well of wedded wives as the chastity of unmarried maids and widows, than are the hearing of common plays ». *Ibid.*, p. 100.

⁸ *Ibid.*, p. 101.

comme la plupart des théâtrophobes, est incapable de définir clairement la nature de la luxure qu'inocule le théâtre à ses spectateurs¹. Il n'en reste pas moins que, pour lui, on devient ce que l'on joue. Le jeu et son processus d'incarnation font irruption dans la critique théâtrophobe, pour devenir un scandale aussi puissant que ce qui se commet dans le public. C'est à présent autant sur scène que dans la salle que réside le mal. Le débat se déplace donc progressivement du théâtre comme espace de rassemblement mixte, de possible lieu de troubles sociaux, à la conception du théâtre comme processus de transmission des vices par la représentation mimétique des passions. Quelques années plus tard, Phillip Stubbes reprendra l'argument dans son *Anatomie of Abuse*², ainsi que William Rankins dans *A Mirrour of Monsters*³. Pour ce dernier, le problème vient notamment des acteurs et de la souillure qu'ils infligent. Tout part des comédiens, dont le corps entier, la bouche, les bras et les pieds, suscite la concupiscence. Rankins ne semble faire aucune distinction entre les comédiens et le public : tous sont invités à la noce, et tous s'y adonnent sans pudeur. Jonathan Crewe souligne que Rankins amalgame la salle et l'acteur, l'acteur et son public, si bien que le théâtre devient une pure incarnation de l'ennemi absolu du temple⁴. Mais il ne mentionne jamais, ni l'Église, ni ses ministres, ni leurs sermons : le théâtre est un ennemi diabolique sans véritable rival. Rankins ne parle pas en défense de l'Église, et la menace du théâtre semble ici dépasser le simple cadre de sa rivalité avec le sermon. Pour lui, c'est tout le phénomène théâtral qui est « monstrueux » : autant la transgression morale que la possession démoniaque, mais aussi et surtout la transgression sociale.

La question du travestissement est l'autre inflexion qu'apporte *Playes confuted* à la querelle. Gosson est le premier théâtrophobe anglais à mettre en évidence cette problématique :

La loi de Dieu interdit strictement que des hommes portent des vêtements de femmes. Les vêtements sont faits pour distinguer les sexes ; porter sur soi les vêtements qui sont manifestement le signe de l'autre sexe, c'est falsifier, contrefaire, tromper, et aller contre la règle édictée par la parole de Dieu, qui l'interdit et maudit celui qui passe outre⁵.

¹ Ellen MACKAY, *Persecution, Plague, and Fire : Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, p. 154-155.

² Philip STUBBES, *The Anatomie of Abuses*, London, Richard Jones, 1583.

³ William RANKINS, *A Mirrour of Monsters*, London, I.C. for T. H., 1589.

⁴ « The distinction between playhouse and player and subsequently between player and audience (body politic) is abolished, leaving theater [...] to stand in simple, traditional opposition to the temple. » Jonathan V. CREWE, « The Theatre of the Idols: Marlowe, Rankins, and Theatrical Images », *Theatre Journal*, vol. 36 / 3, 1984, p. 54.

⁵ « The law of God very straightly forbids men to put on women's garments. Garment are set down for sign distinctive between sex and sex ; to take unto us those garments that are manifest signs of another sex is to falsify, forge, and adulterate, contrary to the express rule of the word of God, which forbiddeth it by threatening a curse unto the same ». Stephen GOSSON, *op. cit.*, f^o. E3v.

Il joint à sa critique du travestissement un développement sur l'art de contrefaire (« counterfeiting »), qui interroge le métier du comédien et sa liberté de jouer avec l'identité que Dieu lui a donnée. L'acteur travesti est coupable de transgresser les limites de sa classe sociale (lorsqu'il contrefait l'attitude d'un prince), ainsi que les lois divines (en se montrant autrement qu'il n'est réellement¹). Gosson radicalise sa position : même le théâtre de collègue perd en crédibilité. Il répond à Lodge qui citait les textes dramatiques de Buchanan et Grégoire de Naziance, en affirmant que ces pièces n'étaient destinées qu'à être lues. Quelques années plus tard, John Rainolds reprendra point par point cette hypothèse, ce qui pousse Ringler à imaginer que l'ancien professeur de grec aurait aidé Gosson à la rédaction de *Playes confuted*, lors de son passage à Londres à l'automne 1580².

Enfin, cet ouvrage approfondit la dimension religieuse amorcée par Munday, en recourant à deux stratégies. La première fait du théâtre l'emblème de l'idéologie catholique (ce que Northbrooke et Munday n'avaient qu'esquissé), en établissant un lien entre le théâtre et les papistes et en opposant l'idolâtrie théâtrale – donc catholique – à l'iconoclasme protestant³. La seconde est d'allier systématiquement le théâtre à Rome, en faisant référence à une invasion de l'Angleterre par l'Italie. L'attaque contre le théâtre revêt donc une nouvelle dimension : à travers lui, on attaque à présent explicitement les catholiques qui voudraient infiltrer le royaume.

L'émergence de la rivalité

L'année 1583 est une date pivot dans la polémique, durant laquelle sont édités pas moins de cinq textes antithéâtraux. Il s'agit de la période la plus féconde en termes de production polémique en Angleterre. La cause en est, entre autres, la catastrophe du *Paris Garden*. Situé à l'ouest de Bankside à Londres, le *Paris Garden* est une arène en forme d'amphithéâtre qui accueille des combats d'animaux. Le dimanche 13 janvier 1583, alors que s'y déroule un combat d'ours, les galeries s'effondrent, faisant sept morts et plusieurs centaines de blessés. L'accident, qui arrive dans une salle dédiée aux divertissements, qui plus est un dimanche, incite les autorités londoniennes à infléchir leur politique des spectacles, et alimente la colère

¹ *Ibid.*, f° E5r.

² William RINGLER, *op. cit.*, p. 75-76.

³ Sur ce point, voir Janet CLARE « Banishing Ovid. Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies », p. 53-68, dans *La guerra dei teatri: le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Donatella Pallotti et Paola Pugliatti (éds.), Pisa, Italie, ETS, 2008, 463 p.

des théâtrophobes qui y voient un signe du courroux divin face à la profanation du Sabbat¹. Mais si 1583, et les années qui suivent, sont la période la plus riche en termes de quantité, les nouveaux traités ne font émerger aucun nouvel argument sur le théâtre. Tous compilent ce qui a été déjà écrit en s'inspirant surtout de John Northbrooke et Stephen Gosson. D'autre part, l'importance de la production antithéâtrale est à nuancer. Il ne s'agit pas d'un phénomène suffisamment ample pour marquer durablement les esprits : au regard de la production littéraire, la part consacrée à la polémique théâtrale est infime². Cela dit, comme le souligne Clotilde Thouret, il ne faut pas oublier les échos implicites qu'on peut retrouver dans la production dramatique³. Enfin, il faut rappeler que nombre de productions polémiques n'avaient pas vocation à être imprimées. C'est le cas par exemple des sermons prononcés en chaire, notamment à St Paul's Cross, qu'on ne publie que très rarement. Mais en 1583, sont imprimés des textes particulièrement virulents contre le théâtre, dont celui de John Field, qui s'appuie sur l'effondrement du *Paris Garden* pour condamner le théâtre. L'auteur peut être considéré comme un véritable puritain, ayant déjà publié (avec Thomas Wilcox) une *Admonition to Parliament*, en 1572, dans laquelle il demande que la couronne accélère et durcisse sa réforme de l'anglicanisme, en vue d'une Église purifiée⁴. Que des sermons soient publiés participe à l'émergence de la rivalité, la colère des prédicateurs se faisant ainsi jour. S'ensuit la publication de *The Anatomie of Abuses* par Philip Stubbes⁵. S'il n'apporte pas de grande avancée idéologique, c'est un véritable succès d'édition, qui n'est cependant pas uniquement lié au théâtre : il dresse tout un catalogue des vices qui infectent l'Angleterre et critique d'abord une société fondée sur le paraître. L'homme d'église Gervase Babington délivre à son tour, dans *A Very Fruitfull Exposition of the Commaundements*, un texte qui use des dix commandements divins pour blâmer les dissolutions contemporaines. Le théâtre y est condamné dans l'interdiction de profaner le sabbat⁶. Tout comme pour Stubbes, la critique de la comédie

¹ Olivier SPINA, *op. cit.*, p. 597.

² Toujours selon Olivier Spina, elle représenterait moins de 1% de la production globale. *Ibid.*, p. 598.

³ Clotilde THOURET, *op. cit.*, p. 25.

⁴ John Field, *An Admonition to the Parliament*, Hemel Hempstead, J. Strout, 1572. Elle contient une dénonciation des pièces de théâtre (f^o. B4v). Ces recommandations déplaisent fortement à Elisabeth, qui fait incarcérer Field. Quand il sort l'année suivante, il reprend rapidement son activité de prédicateur. Sur ce point, voir le chapitre « "Strange Tempests": The Rhetoric of Judgement in Field and Shakespeare » dans Bryan CROCKETT, *The play of Paradox: Stage and Sermon in Renaissance England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 94-103.

⁵ On ne sait presque rien de cet auteur. Il serait né en 1555, aurait reçu une bonne éducation à Cambridge et séjourné à Oxford, avant de devenir un pamphlétaire itinérant, sans véritable fonction religieuse. On ignore également la date de sa mort, qu'on place entre 1592 et 1610.

⁶ Gervase BABINGTON, *op. cit.*, p. 316-318. La dénonciation est insérée dans la section sur l'interdiction de l'adultère.

s'inscrit dans une analyse plus large des dérives sociales anglaises. De la même manière, Henry Crosse publie un traité qui recense les différentes vertus à cultiver dans la société, ainsi que les écueils à éviter, dont le théâtre fait évidemment partie¹. Ces trois textes inscrivent donc la comédie dans une analyse critique plus vaste de l'ensemble de la société. Il faut ensuite attendre quatre ans pour qu'un nouveau texte mentionne le théâtre, et qu'il en fasse un sujet à part entière, avec le traité de William Rankins, *A Mirror of Monsters*, publié en 1587.

Les effets néfastes du théâtre sont autant sociaux que religieux : parmi les sinistres leçons que le public en tire, le blasphème est perdu au milieu de l'oisiveté, la flatterie, l'ingratitude, l'esprit de dissension et l'impudence, soit autant de vices qui caractérisent autant le citoyen et le serviteur du royaume que le fidèle. Stubbes reprend Northbrooke et Gosson, faisant la litanie des horreurs que représentent et inspirent les pièces de théâtre². Mais chez Stubbes, le problème réside surtout dans le fait que le théâtre produit des effets après la représentation. Une fois la pièce finie, les spectateurs rentrent chez eux et poursuivent leurs ébats dans leur chambre (« in their secret conclaves (covertly³) »). Il modèle l'image d'un théâtre qui s'immisce jusque dans l'intimité de la chambre, pour dérégler les mœurs et la sexualité des londoniens. Mais la comédie reste encore un danger parmi d'autres, bien qu'elle ait des effets plus virulents : Stubbes la range dans le même lot que les cabarets, la prostitution, les jeux de dés, les danses, tous réunis dans la catégorie des « jeux », tout comme le faisait Gervase Babington⁴. Pour ces deux auteurs, tout jeu qui n'est pas rentable, d'un point de vue social ou religieux, est néfaste pour le peuple chrétien. Ils attaquent donc ces amusements que les autorités voient d'un mauvais œil, mais aussi les bals du dimanche, ainsi que les jeux ritualisés, et inscrits dans le calendrier populaire, comme les jeux de mai⁵, pour dénoncer la mode et la course à la nouveauté qui fait rage à Londres.

Ces textes développent une argumentation d'ordre religieux, où le théâtre entraîne le pays dans sa chute, que certains comme Field décrivent comme une quasi apocalypse. Ce dernier adopte la stratégie polémique consistant à profiter d'un événement catastrophique pour amplifier la controverse contre le théâtre. Le texte date du 17 janvier 1583, et joue sur la popularité morbide de l'effondrement du *Paris Garden*. Moins d'une semaine après la tragédie,

¹ Henry CROSSE, *Vertues commonwealth*, London, Thomas Creede, 1583, f^o. P2-P4.

² Voir notamment les listes sur ce qu'on peut voir et apprendre au théâtre. Phillip STUBBES, *op. cit.*, f^{os}. L7r, L8v.

³ *Ibid.*, f^o. L8v.

⁴ Il dénonce notamment les « summer games » et les jeux de carte, comme ennemis de la paix sociale. Gervase BABINGTON, *op. cit.*, p. 190.

⁵ Christopher DURSTON et Jacqueline EALES (éds.), *op. cit.*, p. 35.

des textes circulent déjà pour en raconter les événements¹. La stratégie commerciale pour attirer l'attention est imparable : Field raconte par le menu la catastrophe sans oublier de nommer les victimes. Son texte propose une vision puritaine de la société : le peuple anglais est un peuple élu qui gaspille dans les jeux les dons que Dieu lui a faits. L'accident du *Paris Garden* n'est que le signe précurseur d'une colère divine prompte à faire advenir la fin des temps. Selon Bryan Crockett, Field met en place une stratégie du jugement de Dieu « différé », qui à la fois advient dans le présent (les morts du *Paris Garden*) et est repoussé dans l'avenir (cette catastrophe ne serait qu'une menace) pour inviter ses auditeurs à s'amender, et revenir dans le droit chemin de la piété. John Field témoigne d'une attitude *a priori* paradoxale à l'encontre du théâtre. D'un côté, il cible explicitement la comédie, alors que le *Paris Garden* n'a rien d'une salle de spectacle comme le *Theatre* ou le *Curtain*. C'est une arène pour les combats d'animaux qui, certes, est sur le même territoire que les théâtres, mais qui devient sous la plume de Field un théâtre. D'un autre côté, il englobe le théâtre dans d'autres pratiques de divertissement, que ce soit les tavernes ou les brasseries². Il décrit une ville entièrement vouée aux spectacles, où les lieux saints sont désertés au profit des jeux. Le théâtre est encore perçu comme un divertissement parmi d'autres, mais faire du *Paris Garden* une salle de spectacle montre que la scène a suffisamment gagné en popularité pour devenir le porte étendard de tous les jeux urbains. Field fait ainsi du théâtre le véritable rival de l'Église, emblème des divertissements profanes.

Il renforce aussi l'aspect apocalyptique de l'accident : il y met littéralement le feu, transformant ainsi l'effondrement en un incendie qui préfigure les flammes de l'enfer. Il l'inscrit d'ailleurs dans une série de phénomènes extraordinaires qui ont secoué la ville depuis quelques années : un tremblement de terre, le passage d'une comète, une éclipse (sans compter les épidémies de peste qui surgissent régulièrement). Le texte veut procurer une expérience eschatologique intense, en faisant vivre au lecteur le dernier jugement de Dieu tout en lui permettant d'en réchapper³. De la même manière, Stubbes estime que ne pas se rendre à la comédie préfigure le jugement dernier et devient un signe d'élection, alors qu'y assister nous mène en enfer, et y dépenser son argent revient à signer sa damnation⁴. La foule qui se rue au

¹ William Fleetwod écrit dès le 19 janvier 1583 qu'il a déjà parcouru un ouvrage sur l'effondrement. Cité par Peter LAKE dans *The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players in post-Reformation England*, London, Yale University Press, 2002, p. 492-493.

² John FIELDE, *A Godly Exhortation*, London, Robert Waldegrave, 1583, f^o. B5r.

³ Bryan CROCKETT, *op. cit.*, p. 103.

⁴ « who giueth money for the maintenance of them, must néeds incurre the damage of preunire, that is, eternall damnation except they repent » Philip STUBBES, *op. cit.* f^o. M1r.

spectacle et déserte les temples soulignerait la réprobation massive des fidèles et justifierait les rares signes d'élection¹. Se rendre au spectacle anticipe désormais le jugement dernier.

On retrouve cette dimension apocalyptique dans le pamphlet de Rankins, qui décrit un mariage allégorique entre l'Orgueil et la Luxure célébré dans un théâtre. Il développe la pensée religieuse selon laquelle la salle de spectacle devient un temple païen et infernal, où l'on célèbre le sacrement du mariage. Les flambeaux de Satan l'illuminent et mènent tout droit aux portes de l'enfer. Rankins invite en conclusion à lire les saintes Écritures et à s'en remettre à Jésus-Christ. Tout comme Field, qui fait du théâtre le lieu de la colère divine, et comme Stubbes, qui en fait l'amorce du jugement dernier, Rankins colore sa critique d'une dimension eschatologique, ne cessant d'annoncer la destruction du lieu. Cette obsession pour la destruction révèle une inquiétude sur l'implantation concrète du théâtre dans la ville, et sur la multiplication des espaces durables à Londres. Il suit pas à pas les différents temps de la représentation et tous les rituels qui entourent le spectacle ; quand les acteurs s'installent en ville ; quand ils inondent les rues de leurs libelles ; quand ils défilent pour annoncer leurs spectacles et appellent leur public au son des trompettes et des tambours². Plus que la nature du théâtre, c'est tout le cérémonial qui l'accompagne que cible Rankins. Par cette description d'un mariage entre Faste et Luxure, le spectacle devient un rituel profane qui possède son propre temple dans la ville, épice de la débauche face aux temples chrétiens vidés de leurs fidèles. Le théâtre rivalise avec l'Église en ce qu'il profane le sacré, et Rankins propose une attaque de l'image théâtrale par l'image : il reprend l'argument de Lodge (pour qui la poésie use de l'allégorie pour mieux éduquer son public) pour le retourner contre le théâtre ; pour lui, les images théâtrales sont mauvaises car créées de la main souillée de l'homme. Le théâtre attire les foules vers ce que dénonce l'Église, à savoir l'imagination, le spectaculaire et le fait-main³. L'objectif essentiel du texte est de faire de l'espace théâtral le lieu du diable : Satan est en permanence convoqué dans les marges.

Stubbes renforce lui aussi la métaphore du théâtre comme Église du diable, estimant que ses effets sont radicalement opposés aux actions de l'Église :

¹ « The reason is, for that the number of Christ his elect is but few, and the number of the reprobate is many, the way that leadeth to life is narrow, and few tread the path, the way that leadeth to death, is broad, & many find it ». *Ibid.*, f^o. L8r

² William RANKINS, *A Mirrour of monsters*, London, John Charlewood, 1587, f^o. 5r-6v.

³ Sur ce point, voir Huston DIEHL, *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theater in Early Modern England*, Cornell University Press Ithaca, 1997, p. 71.

Notre Seigneur Dieu a délivré sa parole bénie, pour en faire le moyen ordinaire de notre salut, quand le diable a estimé que [le théâtre] serait le moyen ordinaire de notre destruction, et l'on comparera l'un avec l'autre¹ ?

Cela dit, les propos qu'il tient sur la comédie, au sein de l'ouvrage, différent de ses propos liminaires : il y indique que certaines pièces peuvent encore être « des pratiques tout à fait honnêtes et louables² », pleines d'érudition, d'instruction et de bons exemples, et qui peuvent être utilisées, dans des temps propices, à la réforme des mœurs³. Tout comme Henry Crosse⁴, Stubbes estime que le problème vient du mélange entre divin et profane, et que les pièces de théâtre nourrissent une idolâtrie qui chasse les fidèles du royaume de Dieu. Dans son court chapitre sur le théâtre, il cite à trois reprises, le mot « ydolatrie » et mentionne les « false ydols » à deux reprises également, et refuse que le théâtre se mêle de religion, allant jusqu'à considérer les pièces religieuses comme les plus intolérables, relevant d'une véritable agression contre la parole de Dieu⁵. Stubbes fait preuve d'une position maximaliste qui sera abondamment reprise dans les décennies suivantes : si l'on peut condamner la plus innocente des pièces (à savoir une pièce religieuse), alors c'est tout l'édifice théâtral qui s'écroule.

Les textes de cette fin de XVI^e siècle réfutent l'idée qu'une comparaison est possible entre théâtre et sermon⁶. Stubbes critique ouvertement ceux qui mettent en parallèle le sermon et la scène⁷, qu'il accuse de blasphémer. Il ne nomme personne en particulier, signifiant peut-être par là que la concurrence entre l'Église et les spectacles est un lieu commun populaire, motivé par la crainte de voir les lieux de culte se vider. Stubbes use là de la même stratégie différée que Bryan Crockett avait analysée pour Field : plutôt que de constater une fuite des chrétiens, il préfère y voir la préfiguration de l'élection divine : le peu de monde assemblé au sermon annonce le peu d'élus lors du dernier jour. Selon Field, les deux sont de véritables ennemis, en

¹ « The Lord our God hath ordeined his blessed word, and made it the ordenarie mean of our Saluation, the Deuill hath inferred the other, as, the ordenarie meane of our destruction, and will they yet compare the one with the other? » Phillip STUBBES, *op. cit.*, f^o. L7v.

² « very honnet and very commendable exercises », *Ibid.*, « A Preface to the Reader »

³ Dans son édition critique, Margaret KIDNIE souligne que le préface disparaît lors des éditions suivantes. *Philip Stubbes, The Anatomie of Abuses*, Margaret Jane Kidnie (éd.), Tempe, Arizona, 2002, p. 349.

⁴ « Et souvent (ce qui est un grand péché) [les spectacles] mêlent les paroles sacrées de Dieu, qu'il ne faut manier qu'avec crainte, la main tremblante, à leur paganism souillé et grossier : n'est-ce pas là une profanation abominable ? » (« And many times (which is most sinfull) intermixe the sacred words of God, that neuer ought to be handled without feare and trembling, with their filthy and scurrillous Paganisme : is not this abhominable prophanation ? ») Henry CROSSE, *op. cit.*, f^o. P3r.

⁵ Phillip STUBBES, *op. cit.*, f^o. L5r.

⁶ Sur le recours à l'homologie entre théâtre et sermon dans les traités sur le théâtre, voir le chapitre 8, p. 295-330.

⁷ « I have heard some hold opinion that they be as good as sermons, and that many a good Example may be learned out of them? Philo. Oh blasphemie intollerable : Are filthie playes and bawdy enterludes comparable to the word of God [...] ? » *Ibid.*, f^o. L7v.

ce qu'ils se disputent le même public. En effet, son attaque repose en fait sur la profanation du dimanche, dont il fait mention dès sa dédicace au *Lord Mayor*, et dans son introduction au récit de l'accident. Le théâtre, selon Field, a le défaut de se jouer aux mêmes heures ou presque que le sermon, et d'amener à lui un trop large public. La description qu'il fait des victimes révèle la grande diversité des spectateurs : des apprentis, des jeunes gens, des jeunes filles, des familles entières, venus de tous les quartiers de la ville¹. La confusion entre l'arène du *Paris Garden* et la salle de spectacle révèle que c'est bien plus la salle qui pose problème que ce qui y est représenté. La préoccupation de Field semble dans la lignée d'un Northbrooke et du Gosson des débuts, à savoir celle d'un théâtre comme lieu de rassemblement et de trouble à l'ordre public. L'enjeu politique consiste à interroger la société du divertissement dans son ensemble, et sa compatibilité avec l'esprit de la réforme. Les attaques contre le théâtre sont un moyen de pousser à une poursuite des réformes anglicanes, en s'abritant derrière le consensus d'un théâtre corrupteur des bonnes mœurs². Field l'envisage comme une porte d'entrée pour attaquer la politique réformatrice londonienne, qu'il juge trop tiède. La scène symbolise la dérive d'une société du spectacle, mais dans les faits, il n'est pas uniquement question de théâtre, mais aussi de régulation sociale.

Les spectacles sont dommageables en ce qu'ils mènent à la désobéissance. Tout comme Field s'appuie sur le désastre du *Paris Garden*, Henry Crosse a recours au récit de la rébellion de Kett, qui s'est déroulée à Wymondham en 1549, et dont une pièce de théâtre en honneur de Thomas Beckett aurait été le déclencheur³. Il omet de dire que l'émeute se déclenche parce que le roi Edouard VI en a interdit la représentation (depuis qu'Henri VIII a ordonné qu'on taise le nom de Beckett sur scène), préférant montrer que la représentation, qu'il qualifie de « coutume d'ivrogne⁴ », est propice aux émeutes, aux rixes voire aux meurtres. Il établit un lien direct entre la salle de spectacle et le gibet de Tyburn, le crime qu'on y commet menant tout droit à la potence :

[...] nombreux sont ceux qui abandonnent leur honnête foyer, vivent dans l'oisiveté, et se rassemblent dans ces lieux où le diable a planté sa bannière, vivant si longtemps aux crochets des autres qu'ils finissent rongés à Tyburn⁵.

¹ Sur la typologie des victimes du *Paris Garden*, voir Olivier SPINA, *op. cit.*, p. 473.

² *Ibidem*, p. 590.

³ Henry CROSSE, *op. cit.*, f^o. Q1v.

⁴ « a drunken custome there vsed » *Ibid.*

⁵ « many leaue their honest callings, liue idly, and gadde to those places where the diuel displayeth his banner, liuing so long vpon the spoile of other men, till at last they are eaten vp by Tyborne » *Ibid.*

Le théâtre fabriquerait donc des ruffians, menaçant par l'esprit de dissension qu'il diffuse toute la stabilité du *Commonwealth* :

Là où sont ses qualités de ballot, c'est le gouvernement civil qui est mis à bas, la politique entravée, la vertu asséchée, l'État prospère ensorcelé, et en fin de compte tout ce peut s'épanouir qui est renié ; cela représente un territoire sauvage peuplé de bêtes cruelles et hideuses, plutôt qu'un *commonwealth* gouverné par des sages, ou un peuple dirigé par la loi et l'équité¹.

Pour Crosse comme pour Rankins, la dimension diabolique du théâtre a des conséquences sociales et politiques concrètes. L'ouvrage de Rankins apparaît comme une adresse aux pouvoirs pour circonscrire l'expansion du théâtre, et pour responsabiliser son public. Si l'Église et les saintes Écritures sont en définitive la voie à suivre, Rankins ne met jamais en opposition frontale les acteurs et les ecclésiastiques. Il préfère mettre en garde les autorités, les Princes, qui soutiennent le théâtre. Il leur demande de les condamner, et leur reproche de se plaindre que leurs sujets leur désobéissent sans pour autant abolir le théâtre².

Le problème du théâtre de collège : le cas Rainolds

Une dernière querelle se produit à la fin du XVI^e siècle. Elle a pour particularité de se produire en dehors de Londres – à Oxford – et de ne pas avoir eu vocation à être rendue publique. Il s'agit d'un échange vif entre John Rainolds (ancien professeur de grec de Stephen Gosson, devenu doyen du Queen's College), et William Gager. Rainolds est un théologien et juriste important aux tendances puritaines marquées, ainsi qu'un polémiste reconnu ; Gager est un universitaire, poète et dramaturge qui écrit des pièces en latin qu'il fait jouer à ses étudiants de Christ Church. Le 6 février 1592, Rainolds est invité à la représentation de *Ulysses Redux* de William Gager. Il refuse de s'y rendre et exprime sa désapprobation des pièces de collège, et surtout celles de Gager, dans une lettre à son ami Thornton. Cette lettre rendue publique, Gager répond à Rainolds en lui envoyant sa pièce *Méléagre* avec une défense des représentations académiques. Rainolds réplique, en utilisant une autre pièce de Gager, *The Rivals*, pour déplorer l'utilisation excessive du théâtre à Christ Church. L'affaire commence à faire du bruit. Rainolds écrit une nouvelle lettre en mai 1593, encore plus véhémente. À ce moment Alberico Gentili, un ami italien de Gager, écrit à son tour deux lettres pour défendre le

¹ « Where his currish qualities are, there civil government is clean dashed, policy prevented, vertue extinguished, happy estate enthralled, and finally all floorishing things so confounded, that it rather represents a wilderness inhabited of hideous and savadge beasts, than a commonwealth governed by wisemen, or a people surprised with law and equity ». William RANKINS, *op. cit.*, f° 22r.

² *Ibid.*, f°s 12v, 22v.

théâtre académique, que Rainolds conteste en juin 1593¹. Il s'agit donc d'une dispute ponctuelle, qui n'est publiée qu'après coup, en 1599, et d'abord en Allemagne. Les arguments qui y sont développés, à grand renfort de références et d'érudition, sont proches de ceux de Gosson, mais s'appliquent à présent à un nouvel espace : celui du monde universitaire et du théâtre de collège. Et cette polémique entérine un nouvel argument contre le théâtre, déjà développé par Gosson : celui du travestissement.

Outre l'argument de l'infamie des comédiens, Rainolds développe deux thèses. La première est que le théâtre est condamnable car il pousse au travestissement ; or la loi de Dieu condamne les travestis, qui plus est au théâtre où il n'y a aucun enjeu vital à se déguiser. Si se travestir est tolérable lorsque la vie est en jeu, cela revient dans tous les autres cas (et particulièrement à la comédie) à tromper, dans l'intention de se prostituer et de tomber dans la débauche². Le second est que le théâtre produit des effets troublants dans le cœur et la chair même de ses participants. Le théâtre mobilise les affects, les manipule, et transforme l'acteur, contaminé par son rôle. Lorsque l'acteur se travestit et qu'il endosse les vêtements d'une femme, sa nature même s'effémine. Tout le texte ressasse cette hantise du trouble identitaire. Rainolds s'appuie en particulier sur sa propre expérience : il a joué dans sa jeunesse le rôle d'Hippolyta, et semble en avoir été durablement marqué, si ce n'est traumatisé. Cette obsession du travestissement s'accompagne d'une vision politique du théâtre, comme étant le véhicule d'une pensée catholique qui s'infiltré en Angleterre. Si l'argument est sous-jacent à de nombreux traités précédents, faisant des acteurs des étrangers italiens ou des idolâtres, Rainolds est explicite sur le fait que les pièces sont le lieu de l'idéologie papiste³, en ce qu'elles manipulent les sens⁴.

L'autre particularité de ce texte est que Rainolds s'insurge contre une pièce qu'il n'a pas vue. Il développe ainsi une stratégie qui fera la fortune des théâtrophobes, à savoir de dénoncer d'autant plus violemment une pièce qu'on n'y a pas assisté, se drapant dans la figure d'un être absolument étranger au péché et aux vices que véhiculent le théâtre. Mais cette querelle reste circonscrite au domaine universitaire, et témoigne de la difficulté d'appréhender le théâtre de collège : l'utilisation pédagogique de la comédie révèle une proximité entre la scène et la catéchèse, les deux se revendiquant d'une mission édificatrice.

¹ Sur la chronologie de la polémique, voir Elbert N. S. THOMPSON, *op. cit.*, p. 93.

² John RAINOLDS, *The overthrow of stage-plays*, Middelburg, Richard Schilders, 1599, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ Peter LAKE, *op. cit.*, p. 447.

Les premières années des polémiques théâtrales révèlent une similarité des arguments en Angleterre comme en France. Le théâtre apparaît comme une aberration idolâtre et une cérémonie impie qui débauche les fidèles. Cet argument de l'impiété du théâtre est également convoqué par les adversaires anglais et français, mais pour des raisons différentes. Quand les anglais dénoncent au théâtre la survivance d'un culte papiste, la comédie en France serait au contraire le vecteur d'idées superstitieuses et hérétiques qu'il faut contenir. Et cette image d'un théâtre incarnant la religion adverse ne devient explicite qu'au fil du temps. Avant tout, c'est le cérémonial de la représentation qui pose problème, plutôt que la représentation elle-même. Les questions sur le mimétisme, le travestissement et les effets délétères du spectacle sur le public n'interviennent que progressivement. Dans un premier temps, le théâtre est appréhendé en tant que phénomène social qui trouble l'ordre public et encombre les rues. La dimension religieuse, si elle est explicitement évoquée en France dès les premiers temps, n'intervient que dans un second temps en Angleterre, où la rivalité s'y construit progressivement. Considérant d'abord le théâtre comme un perturbateur social, les théâtrophobes élaborent peu à peu un discours qui fait de la scène un équivalent de la messe, et exacerbent ainsi la menace que la comédie fait peser sur la société, et les Églises.

CHAPITRE 2

APOLOGIES ET REFORME DU THEATRE AU DEBUT DU XVII^E SIECLE

Le début du XVII^e siècle voit les controverses sur le théâtre se multiplier en France. Dès 1600, Daniel Tilenus, un pasteur silésien de Sedan, publie un petit *Traité des jeux comiques et tragiques* pour attaquer de façon systématique le théâtre. Il entraîne la réplique de mademoiselle de Beaulieu, une noble proche de Catherine de Médicis, d'Anne d'Estes, ainsi que des milieux littéraires de Marguerite de Valois, qui rédige en 1603 *La première atteinte contre ceux qui accusent les comédies*¹. Il s'agit de la première apologie du théâtre en France, sans que ce texte ne donne pour autant lieu à son tour à une quelconque réponse. Quelques années plus tard, en 1607, un pamphlétaire calviniste installé en Suisse attaque la tenue d'une représentation théâtrale à Lyon, organisée par les jésuites. Il en critique la pompe et les « rentes » que le spectacle procure à la confrérie. La riposte vient d'un certain André de Gaule², qui souligne au contraire le bien-fondé d'une telle représentation, qui exclut tout blasphème : selon lui, le théâtre jésuite sert Dieu, et participe à l'édification des fidèles. La même année, à Bourges, le comédien La Porte rédige un prologue pour défendre les spectacles : cette fois-ci, ce sont les jésuites qui menacent d'excommunication tous ceux qui iraient à la comédie³. Il n'existe aucune

¹ Sur la stratégie argumentative de M^{lle} de Beaulieu, voir le chapitre 7, p. 256-258.

² Ubaldo Floris suggère qu'il s'agit là d'un pseudonyme. Voir « Lione 1607 : un episodio emblematico del conflitto fra calvinisti e gesuiti sul teatro di collegio », dans Ubaldo FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Rome, Bulzoni, 2008, p. 167 - 201

³ Mathieu Lefebvre de LA PORTE, *Prologue de La Porte Comédien prononcé à Bourges 1607* éd. François Lecerle, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/la-porte_prologue_1607.

trace de la condamnation, mais ce prologue souligne qu'il n'existe pas de position univoque sur le théâtre au sein des obédiences : les membres d'une même confrérie peuvent dans le même temps être accusés et accusateurs, selon le territoire et le contexte historique. Puis, à la fin des années 1630, le pasteur André Rivet¹ entame un débat, par traités interposés, avec Antoine de la Barre, un acteur français installé aux Pays-Bas². À ces petites polémiques s'ajoutent des textes qui ne soulèvent pas de controverse, mais participent à leur manière à la polémique sur le théâtre. Quelques publications font en effet l'apologie de la comédie, à intervalles réguliers. Outre la défense de La Porte, entre 1609 et 1613 sont édités différents écrits de Bruscambille, dont certains font l'éloge du théâtre³. Un auteur anonyme publie également un prologue sur « L'honneur du théâtre » en 1620, probablement pour des comédiens de Bourges⁴. Enfin, en 1634, le farceur Guillot-Gorju voit son *Apologie* publiée à Paris, « adressé à tous les beaux esprits ».

Un peu plus de dix ans après les *Remonstrances* de Nicolas Rolland du Plessis, qui englobaient les spectacles dans les nombreux vices de la société parisienne, le théâtre devient le sujet de traités entiers. C'est là l'un des premiers signes de l'émergence du théâtre comme rival à part entière : il n'est plus relégué à la marge des traités, mais il en devient le sujet central, que ce soit chez Tilenus, ou chez André Rivet dans son *Instruction chrétienne*. Par ailleurs, les critiques contre la comédie viennent principalement du camp protestant, quand des personnalités catholiques sont plus enclines à la défendre. Les principaux apologistes sont des professionnels du théâtre, à l'instar de Bruscambille et de Guillo-Gorju, révélant la part souterraine de la polémique : la publication de leurs prologues révèle que le temps de représentation est utilisé pour promouvoir la comédie et son implantation dans l'espace urbain, sans que la mise à l'écrit ne soit nécessaire. Tout comme les nombreux sermons disparus qui avaient les spectacles pour sujet, ces traces de prologues suggèrent que la polémique contre le

¹ André Rivet est un théologien protestant, professeur à l'université de Leyde. A partir de 1632, il est le gouverneur du prince Guillaume d'Orange.

² Contrairement à ce que l'on a pu croire, le traité de Rivet n'est pas lié à l'apologie du théâtre de Scudéry. Ce dernier n'a pas rédigé son traité en réponse à Rivet, mais seulement pour appuyer la politique de Richelieu. Sur ce point, voir Ubaldo FLORIS, *op. cit.*

³ Il s'agit des prologues « Les Pitagoriens », « Du loisir », « Des accidens comiques », « En faveur de la comédie », « En faveur de la scène », « En faveur de la comédie du monde », qui font l'apologie du théâtre. D'autres touchent quant à eux la moralité de la comédie et des acteurs (« Prologue contre les censeurs », « Prologue de la Calomnie »). Tous ces prologues ont été dernièrement réédités par Hugh Roberts et Annette Tomarken, dans BRUSCAMBILLE, *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2012.

⁴ Voir l'édition en ligne de Clotilde Thouret sur le site de l'Obvil. ANONYME, « L'honneur du théâtre », dans *L'Asne ruant. Composé par le disciple de Philostrate (sic). Ensemble six Prologues Comiques du mesme Auteur*, Paris, Fleury Bourriquant, 1620, p. 39-42, (https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/anonyme_honneur-theatre_1620).

théâtre était de plus grande ampleur, et plus largement diffuse dans les esprits. Cela ne signifie pas pour autant que les acteurs de la querelle sont strictement répartis en deux camps, les ecclésiastiques d'un côté et les comédiens de l'autre. Certains membres du clergé, comme Jean-Pierre Camus, peuvent faire preuve d'une modération à l'égard du théâtre, tout comme le franciscain Pierre Marchant¹ et le capucin Yves de Paris².

La première décennie du XVII^e siècle s'avère plus calme en Angleterre, et ne voit l'éclatement d'aucune grande polémique théâtrale. Le pic d'intensité est passé. Une première querelle se fait jour en 1607, en différé : le dramaturge Ben Jonson répond dans la préface à son *Volpone* aux attaques contre la poésie, et plus particulièrement à celles formulées dans les années 1590 par John Rainolds. Il faut attendre 1612 pour assister à un nouvel affrontement sur la moralité du théâtre, avec la publication de *The Apology of Actors* de l'homme de théâtre Thomas Heywood³. Il s'agit de la défense du théâtre la plus riche et la plus exhaustive du siècle. Heywood divise son traité de défense des acteurs en trois livres, « Their Antiquity, Their Ancient Dignity, The true use of their Quality », en s'inspirant de Thomas Lodge. Trois ans plus tard, un puritain qui se présente sous les initiales « I. G. » (mais qu'on associe souvent à John Greene) réfute violemment l'*Apology* de Heywood. *A Refutation of the Apology* reprend la même structure ternaire de son rival, pour dénoncer cette fois-ci le théâtre comme « une institution païenne et diabolique », et « l'indignité » ancestrale des acteurs, coupables d'impiété⁴.

En 1616, l'acteur Nathan Field, par ailleurs fils de l'auteur de *A Godly Exhortation*, adresse une brève lettre au révérend Sutton dans laquelle il insiste sur la dévotion des comédiens, et la compatibilité de leur métier avec la religion. La missive n'entraîne aucune réplique, et si le théâtre est toujours blâmé lors de prédications diverses, peu d'écrits viennent redoubler ces condamnations. En 1625, le médecin puritain Alexander Leighton produit un traité contre les spectacles, destiné au parlement anglais, qui développe sept raisons

¹ Pierre MARCHANT, *L'image du vray chrestien sur le pourtrait de la règle du Tiers-Ordre de N.B.P. S. François*, Gand, Sersanders, 1638. Il s'agit d'un traité destiné aux laïcs qui souhaitent suivre les règles de saint François, sans pour autant revêtir l'habit monastique. Il compte répondre à la « dévotion pieusement importune » de ces membres du Tiers-ordre, en leur proposant un enseignement en trois parties, sur l'institution de l'ordre, sur ses règles, et sur les vertus de ses saints.

² YVES DE PARIS, « Des théâtres. Chapitre VIII. », dans *Les morales chrestiennes*, Paris, Denis Thierry, 1639, p. 511-519.

³ Engagé depuis 1598, comme acteur par Henslowe, Heywood devient un dramaturge prolixe, avec plus de deux cents pièces à son actif (dont seulement vingt-trois sont publiées).

⁴ I. G., *A refutation of the Apology for actors*, London, W. White, 1615.

d'intensifier la répression légale du théâtre¹. Il présente la comédie comme une arme papiste, capable de diffuser sournoisement la doctrine romaine, et fait mention de l'Affaire de 1607 à Lyon, témoignant de la diffusion des querelles d'un pays à l'autre². Cependant, le traité est publié dans un temps où les tensions entre Rome et l'Église anglicane sont moins fortes. L'Église anglicane apparaît renforcée sous Jacques I^{er}, qui commande la traduction de la Bible, achevée dès 1611. Si l'on craint une trop grande influence papiste à la cour d'Angleterre, c'est surtout sous le règne de son successeur, Charles I, qui épouse la catholique Henriette Marie de France, et nomme le controversé William Laud évêque de Canterbury. C'est dans ce contexte qu'est publié en 1633 le point culminant de la littérature théâtraphobe anglaise avant l'interdiction des spectacles en 1642 : *Histrion-Mastix*. Sur plus de mille pages, son auteur William Prynne y déploie sa haine de la scène³. Durant toute sa vie, il n'aurait assisté qu'à quatre pièces (dont on ne sait rien). En revanche, il a lu de façon exhaustive tous ceux qui s'en prennent au théâtre. Si l'ouvrage impressionne par sa taille monstrueuse, il n'apporte aucune grande nouveauté en matière d'arguments. Il a cependant la particularité de prendre la forme de ce qu'il dénonce. Prynne construit son traité comme une pièce, en actes et en scènes. Dans un prologue, il expose son projet : face à la menace diabolique que le théâtre représente pour le salut des chrétiens, on peut soit se taire (et dans ce cas être coupable de non-assistance à personne en danger), soit prendre la parole au risque d'en souffrir. Il décide donc de se sacrifier, et revendique son style théâtral, qu'il emprunte à l'ennemi, au service de la vérité. Il soutient que le théâtre est tout bonnement contraire aux principes chrétiens. Si le fond change (les sujets mis en scènes), la forme reste toujours blâmable. Il condamne catégoriquement le théâtre public ; seul le théâtre de collège peut être toléré, à condition d'en rejeter l'obscénité, les rôles de femme, le paganisme, le travestissement, les dépenses excessives et futiles, et de n'y utiliser que le latin. Si une seule de ces conditions n'est pas remplie, alors le théâtre de collège devient tout aussi intolérable que son homologue public⁴. Si le traité en impose par sa taille, le nombre

¹ Alexander LEIGHTON, *Shorte Treatise against Stage-Playes*, London, 1625.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Né en 1600, Prynne est depuis 1628 un jeune avocat spécialisé dans les pamphlets condamnant tous les abus auxquels s'adonnent les Londoniens. Avant de s'attaquer aux comédiens, il s'en est déjà pris à la mode des cheveux longs qui effémineraient les hommes. La rectitude morale de Prynne se manifestait déjà dans ses études. Alors qu'il apprenait le droit au Lincoln's Inn, il a vu ses camarades s'amuser jusqu'au petit matin et s'endormir à l'office lors des sermons. Le jeune homme s'est offusqué de ces débordements et préférait suivre les enseignements du chapelain rigoriste Preston.

⁴ Le premier acte expose les inventeurs du théâtre, qui ne sont rien d'autre que des envoyés du diable. Dans le deuxième acte, Prynne rappelle que le théâtre n'a pour but que d'encourager la superstition et l'idolâtrie. Il condamne ensuite les sujets mis en scène, la violence des histoires qui excite le public et réactive le paganisme, voire insulte la majesté de Dieu. Le quatrième acte est dédié aux acteurs et à leur infamie, et le cinquième insiste

des autorités invoquées et l'ampleur de sa compilation, son style excessif et répétitif fait de sa lecture un véritable défi.

Bien qu'il ait été interdit, *Histrion-Mastix* devient tout de même un succès de librairie. Cela ne signifie pas pour autant qu'il reflète une opinion majoritaire. L'ouvrage est célèbre pour son auteur, qui devient un héros durant son procès, pour avoir défié l'autorité des évêques. Mais comme le souligne Martin Butler, le pamphlet n'engendre aucune autre polémique théâtrale. On a tendance à le voir comme l'amorce de la montée en puissance du puritanisme, du fait de son auteur, et de la prochaine interdiction du théâtre par le gouvernement puritain de 1642 (dont Prynne devient l'apologiste officiel). Mais il est plutôt le dernier de son espèce¹. La seule réponse qu'il engendre date de 1648, en pleine période puritaine, mais ce n'est qu'un petit pamphlet d'une page qui attaque peut-être davantage l'apologiste du gouvernement que le théâtraphobe² ; et rien ne suit.

Alors que l'Angleterre voit la rivalité vivre ses derniers feux avant de s'éteindre sous le gouvernement puritain, la France présente au contraire un conflit qui s'installe. Les apologies notamment apportent un contre-discours en réaction aux attaques théâtraphobes, qui définit davantage la comédie et ses différentes missions. Si les auteurs insistent sur les raisons religieuses d'attaquer la scène, ils prennent également en compte les enjeux sociaux et économiques. Et la dimension politique des traités est plus nette en Angleterre, où la condamnation du théâtre participe d'une critique indirecte du pouvoir.

Le temps des apologies

Les apologies anglaises et l'utilité morale du théâtre

La fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle ont pour particularité de voir paraître les premières apologies du théâtre. Leur publication révèle une montée en puissance du théâtre : la querelle est dorénavant assez sérieuse pour laisser une trace écrite. Cette production apologétique survient en Angleterre à la fin du XVI^e siècle. Durant les années 1580, seuls quelques textes apologétiques existent, qui analysent davantage le poème dramatique que la

sur les façons de jouer : la lascivité des acteurs les effémine, et fait du théâtre une école du vice où le public n'a d'autre choix que de s'efféminer ou de devenir acteur à son tour.

¹ Martin BUTLER, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 96.

² *The Vindication of William Prynne Esquire*, London, s.n., 1649. Ce court texte n'est pas William Prynne.

scène. De plus, ils semblent s'inspirer principalement des textes antiques et des traités humanistes, qu'ils traduisent parfois *in extenso*¹. En 1589, sort *The Arte of English Poesie* de George Puttenham (publié de façon anonyme), qui tâche de prendre en compte la situation contemporaine². Neveu de l'érudit humaniste Thomas Eliot, proche de la cour d'Edouard VI et d'Elisabeth, Puttenham se propose d'observer la poésie dramatique plutôt que de la défendre. Il a sûrement été écrit dans les années 1560, avec des ajouts successifs, mais il ne traite pas vraiment des problèmes qui existent depuis l'ouverture du *Theater* et du *Curtain*. Selon Olivier Spina, il s'attache surtout aux représentations curiales de la période Mid-Tudor données par des chœurs d'enfant³. Deux autres ouvrages ciblent plus spécifiquement le théâtre moderne : *Pierce Penniless* de Thomas Nashe en 1592 et *An Apologie for Poetry or The Defence of Poesy* de Phillip Sidney, en 1595⁴. Ce dernier a été rédigé dans les années 1580, en partie pour répondre à Stephen Gosson qui lui avait dédicacé *The School of Abuse*, mais il a été publié bien plus tard de façon posthume. Si Nashe traite des représentations, Sidney préfère s'intéresser au poème dramatique.

Les trois apologies anglaises ont en commun de mettre en avant le même argument de l'utilité morale et sociale du théâtre⁵. Pour Puttenham, la poésie dramatique peut réduire les abus en éduquant le public. Il n'oppose pas sermon et scène ; au contraire, il les rapproche, leur donnant pour but commun l'édification du spectateur. Il fait des satires dramatiques « des sortes de prêches » destinés à corriger les mœurs⁶. Le théâtre acquiert une mission politique et morale : c'est à lui de mettre en scène les grands princes, pour rendre compte de leurs erreurs, et les soubresauts de la fortune⁷. La défense de Nashe est plus ironique. Il n'hésite pas à reprendre les attaques théâtrophobes pour les tourner à son avantage, en inscrivant par exemple les représentations dans un temps « d'oisiveté⁸ », si décrié par ses adversaires. De plus, il en fait un exercice de régénération sociale, et montre qu'en ces temps « dégénérés et efféminés⁹ », le

¹ C'est notamment le cas du traité de Thomas LODGE, *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse in defence of poetry, music, and stage-plays*, London, 1579.

² George PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, London, Richard Field, 1589.

³ Olivier SPINA, *op. cit.*, p. 592.

⁴ Thomas NASHE, *Pierce Penniless His Supplication to the Divell*, London, Abel Jeffes, 1592. Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, London, Henry Olney, 1595.

⁵ L'utilité du théâtre s'avère être l'un des arguments majeurs des apologies. Voir Clotilde THOURET, *op. cit.*, p. 64-67.

⁶ « those kind of preachings », George Puttenham, *op. cit.*, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ « [...] for whereas the after-noon beeing idlest time of the day ». Thomas NASHE, *op. cit.*, f^o. F3r.

⁹ « [...] these degenerate effeminate dayes of ours ». *Ibid.*

théâtre combat la décadence du siècle, en s'inspirant des récits anglais, qu'il ressuscite sur scène. Les pièces s'inscrivent ainsi dans un éloge de la grandeur héroïque nationale. Le théâtre permet enfin de corriger les mœurs sous un air attrayant. Nashe reprend et retourne l'accusation du théâtre comme poison que convoquent les théâtrophobes¹ : les pièces seraient en effet des « pilules amères de réprimande, enrobées de mots sucrés² ». La défense de Sidney répond quant à elle point par point aux attaques de Gosson. Puisque la poésie éduque le public, elle ne peut être une perte de temps³. Elle n'est pas non plus la mère des mensonges : le poète n'a jamais assuré que ce qu'il écrit est vrai⁴. Elle n'est pas le berceau des abus : ce sont les gens qui en abusent⁵. Au contraire, elle maintient une forme de moralité dans la société en apaisant les violences. Enfin, Platon ne rejeterait pas la poésie du monde idéal, mais l'abus de poésie⁶. Cependant, Sidney concède du terrain à son adversaire ; car s'il défend la poésie, il n'en reste pas moins sévère à l'encontre du théâtre : à l'exception de *Gorboduc*, qu'il loue pour sa morale, il estime que la production dramatique manque de poésie et ne suit pas les préceptes aristotéliens d'unité de temps et de lieu, ce qui conduit à des mises en scènes poussives⁷. Contrairement à Nashe qui refuse les influences étrangères sur la scène anglaise, Sidney invite au contraire à prendre exemple sur l'Italie, et notamment Terence et Plaute⁸. Il partage tout de même l'avis de son adversaire : il tient la constance pour idéale, et le changement pour une forme d'hypocrisie. Comme le souligne Jonas Barish, les critiques à l'encontre du théâtre lui permettent en réalité de défendre par contraste la poésie narrative et épique⁹. Les apologies du théâtre sont donc des défenses biaisées : alors que les théâtrophobes s'insurgent contre le phénomène social des représentations, les apologistes mettent principalement en avant l'utilité de la poésie dramatique pour réformer les mœurs. En cela, cette défense participe à la consolidation du sentiment de rivalité : le théâtre, par ce qu'il met en scène, peut servir à l'édification du public, et faire office de sermon populaire.

¹ Sur l'argument du théâtre comme vecteur de la peste, voir le chapitre 5 ...

² « [...] sour pills of reprehension, wrapped up in sweet words ». Thomas NASHE, *op. cit.*, f^o. F3v.

³ Sir Philip SIDNEY, *op. cit.*, f^o. G4r.

⁴ *Ibid.*, f^o. G4v.

⁵ *Ibid.*, f^o. H2r.

⁶ *Ibid.*, f^o. I1r.

⁷ *Ibid.*, f^o. K1r.

⁸ *Ibid.*, f^o. K1v.

⁹ Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, London, 1981, p. 117.

L'apologie au détriment de la farce

En Angleterre comme en France, les apologies ont pour stratégie de justifier une pratique théâtrale au détriment d'une autre. Signe de concession faite à l'adversaire, le dénigrement d'un certain type de comédie permet d'en légitimer un autre, et ainsi d'opérer une distinction entre un bon et un mauvais théâtre. De fait la légitimation morale du théâtre passe par une forme d'épuration esthétique. Puttenham reste assez neutre, mais dans sa distinction des genres dramatiques (le poème tragique, comique, la pastorale, etc.) il prend soin de mettre en dernier la pantomime qui ne semble avoir pour vertu que d'amuser la galerie dans les entractes, et qui s'attache à « tourner en dérision tout ce que [le public] a pu entendre auparavant, en en inversant le sens¹ ». Sidney, quant à lui, critique ouvertement le mélange des genres et le rire. Il cible plus particulièrement l'introduction de moments comiques dans les tragédies, la croyance qu'on ne peut prendre de plaisir sans rire. Selon lui, le rire est d'abord un moyen de se moquer des difformités, plutôt qu'un outil pour enseigner la vertu². Jonson critique lui aussi, dans sa préface à *Volpone*, les interludes : la grammaire qu'on y entend est déplorable, au point d'en devenir presque blasphématoire. Son attaque des intermèdes farcesques repose sur une défense de la moralité et du talent du dramaturge, ou du poète, et n'hésite pas à renchérir dans la provocation. En qualifiant de blasphème la médiocrité littéraire des interludes, Jonson fait de la dramaturgie une nouvelle religion, dont les effets sont proprement miraculeux. La préface veut faire de *Volpone* une pièce innovante, qui déroge à la tradition, au but proprement moral d'inaugurer un théâtre didactique qui pourfend les vices. En cela, Jonson fait de sa comédie un nouveau modèle à suivre, et son apologie fait le tri entre un bon théâtre moral et des spectacles grossiers qui n'éduquent en rien le public. Pourtant, cette profession de foi dissimule une provocation à l'encontre des théâtrophobes. *Volpone* peut en effet se lire comme une réponse à l'ouvrage de Rainolds, *Th'Overthrow of Stage Playes*. Dans sa lettre liminaire, l'imprimeur de Rainolds s'en prenait aux dramaturges qui se moquent des personnages moraux, et se proposait de corriger « le mauvais humour de ces humoristes³ ». J.L. Simmons a montré que cette répétition par trois fois du terme « humour » chez l'éditeur de Rainolds ciblerait en fait Ben Jonson, dont la comédie *Everyman in his humour* a été représentée en 1598, et dont le style, au parlé plus naturel, fondé sur le « humour » des personnages, le distingue des autres dramaturges de

¹ « converting all that which they had heard before to a certain derision by a quite contrary sense ». George PUTTENHAM, *op. cit.*, p. 21.

² Sir Philip SIDNEY, *op. cit.*, f^o. K2r.

³ « the bad humour of such humorists as these ». Voir la préface « The Printer to the Reader » John RAINOLDS, *op. cit.*

l'époque. Il est peu probable que l'imprimeur de Rainolds ait vu la pièce de Jonson ; la préface serait en fait écrite de la main d'un puritain anglais et signée par l'imprimeur allemand¹. Il n'en reste pas moins que Jonson semble s'être senti visé, et fait référence à la polémique entre Rainolds et Gager, dans la scène 7 de l'acte III de sa comédie, lorsque Volpone déclare avoir joué dans sa jeunesse le personnage d'Antinous. Cet Antinous est un des prétendants de Pénélope que William Gager fait danser dans le deuxième acte de son *Ulysses Redux*, et que Rainolds qualifiait dans son traité de « fripon grivois² ». Toujours selon J.L. Simmons, Jonson reprendrait cette figure pour mieux provoquer Rainolds et ses partisans sur le pouvoir du costume : alors que Gager arguait que le costume de théâtre ne peut avoir d'influence véritable sur celui qui le porte, Jonson montre au contraire dans *Volpone* que les habits révèlent la vraie nature des personnages. En d'autres termes, le dramaturge s'amuse à confirmer la peur de Rainolds de voir un acteur contaminé par son costume³, tout en militant pour un théâtre purifié et moral.

Les discours apologétiques français usent d'une stratégie similaire de justification morale de la comédie, mais se singularisent par la distinction qu'ils opèrent parmi les différentes formes théâtrales. La farce devient une forme de repoussoir pour les apologistes en France. C'est le cas notamment d'André de Gaule, qui défend le théâtre des jésuites en ripostant au pamphlet anonyme sur la représentation lyonnaise. Distinguer le théâtre honnête de la farce est l'un de ses premiers arguments. Il reprend les attaques du pamphlétaire anonyme qui accusait le spectacle de n'être qu'une « drôlerie ». Sa réponse cherche à bien inscrire la représentation dans un cadre acceptable :

De telles paroles il n'y a personne qui ne conjecturât que c'était quelque farce ridicule, un fescennin ou atellane, quelque momerie, et charlatterie, où les Pantalons s'entrechoquaient aux dépens de la dévotion et révérence des choses saintes. Malignité et fausseté impudente ! Vous avez vu (Messieurs) comme tout s'est passé : y avez vous rien noté qui ne fût grave et modéré ? Rien que dévot et convenable à la majesté de l'histoire, et du sujet du jugement universel qui se représentait ? Quel mot de gueule y a t'on ouï ? Quel parasite ou mime y a été remarqué ? Quel geste dissolu ? Quelle action légère⁴ ?

De Gaule propose une définition du bon théâtre par la négative, en énumérant tout ce qu'il n'est pas : à savoir ni une « farce » ou un spectacle itinérant proche de la foire (« mommerie et

¹ Sur ce point voir Frederick BOAS, *University Drama in the Tudor Age*, Oxford, Clarendon Press, 1914, p. 248.

² « malapert knave » John RAINOLDS, *op. cit.*, p. 79.

³ J. L. SIMMONS, « Volpone as Antinous : Jonson and "Th'Overthrow of Stage-Playes" », *The Modern Language Review*, vol. 70 / 1, 1975, p. 13-19, p. 16.

⁴ André DE GAULE, *Conviction Véritable du récit fabuleux*, Lyon, Abraham Cloquemin, 1607, p. 6.

charlatterie »), ni un spectacle hérité des rites antiques (« fescennin ou atellane »), encore moins un spectacle de la *commedia dell'arte* (« Pantalons »). Il prône en fait un théâtre subordonné aux « choses saintes », qui respecte la « majesté de l'histoire », « modéré », sans aucune parole vulgaire, ni aucune danse ou gestuelle scandaleuse. En d'autres termes, c'est un théâtre « dévot », dont les éléments profanes ont été retranchés au profit de l'édification des fidèles. Mais rien qui ne soit, de près ou de loin, assimilable à une « farce », ici nommée comme une injure. Pour Jean-Pierre Camus également, les farces gâtent la possible moralité de la scène :

[...] ces farces exécrables dont en France on fait un dessert de ciguë aux représentations tragiques et sérieuses, mériteraient sans doute une sévère punition du Magistrat parce que les mauvais propos et abominables que l'on y tient ne corrompent pas seulement les bonnes mœurs et n'apprennent pas seulement au peuple des mots de gueule, des traits de gausseries et des quolibets sales et déshonnêtes mais le porte à l'imitation des friponneries et sottises qu'il voit représenter et qui par ses yeux (lesquels sont plus vifs que l'ouïe) passent dedans son cœur¹.

Comme chez De Gaule, on retrouve la même critique de paroles vulgaires qui détournent le public du droit chemin.

Cette critique de la farce n'est cependant pas unanime, et certains apologistes la défendent encore. C'est le cas de Guillot-Gorju, qui en revendique la nécessité dans le spectacle et répond à ses détracteurs, pour qui la comédie serait « plus tolérable » si elle n'était pas suivie d'une farce :

Mais au contraire si la Comédie n'était assaisonnée de cet accessoire, ce serait une viande sans sauce, et un Gros-Guillaume sans farine étant plutôt une étude qu'un divertissement. Il y a non seulement des farces indifférentes, mais honnêtes².

La défense de Guillot-Gorju est naturelle, venant du farceur de l'hôtel de Bourgogne : il ne fait que défendre son rôle. Mais elle se fait également au nom de « l'honnêteté » du spectacle, participant à la stratégie de justification de la scène. La farce n'est pas un spectacle à part entière, mais elle fait partie de la représentation théâtrale, que ce soit pour une comédie ou une tragédie. Un spectacle de tragédie peut s'achever par une farce ; la solution consiste alors à retrancher une partie du spectacle, pour légitimer l'ensemble.

En défendant l'utilité morale de la scène, le discours apologétique renforce la nécessité du divertissement dans l'espace social, et lui prête une mission pédagogique qui rapproche la

¹ « La comédienne convertie » dans Jean-Pierre CAMUS, *Les Leçons exemplaires de M.I.P.C. E. de Belley*, Livre III, Leçon X, Paris, Robert Bertault, 1632, p. 464.

² GUILLOT-GORJU, *Apologie de Guillot-Gorju. Adressée à tous les beaux Esprits*, Paris, Michel Blageart, 1634, p. 14.

comédie d'une forme de sermon populaire. Une telle démarche souligne davantage la proximité entre théâtre et prédication. En cela, les apologies font du théâtre un rival des Églises, en ce que les deux ont les mêmes prérogatives, et présentent les mêmes dangers, qui motivent une réflexion sur les moyens de les réformer.

Réformer ou non la comédie ?

La question qui se pose en ce début de XVII^e siècle est de savoir si le plaisir théâtral peut être compatible avec le christianisme. Durant les premières décennies, ce plaisir devient une partie intrinsèque de la défense du théâtre, car les apologistes convoquent l'eutrapélie, c'est-à-dire le divertissement licite et nécessaire, tel que saint Thomas d'Aquin l'a développé dans sa *Somme théologique*. Guillot-Gorju en fait l'un de ses arguments majeurs. Selon lui, « il n'y a rien de si conforme au naturel de l'homme que le plaisir », et ce plaisir peut être bon s'il est modéré. Il propose l'argumentaire suivant : le plaisir est naturel à l'homme, qui le cherche partout dans ses activités. Convenable à la nature humaine, il est donc utile à l'homme qui ne peut agir « sans être diverti et récréé par une nouvelle délectation ». Cette diffusion du plaisir dans toutes les activités humaines, que ce soit dans le travail, ou l'éloquence, rend impossible l'éradication du théâtre :

Si on veut donc condamner le plaisir de la Comédie, il faut aussi désapprouver le plaisir du Cours, des promenades, du récit gracieux des Histoires, de la Musique, des Tableaux et mille autres récréations qui ont été inventées, pour assaisonner les actions de la vie. En un mot il faut détruire la Nature dans tous les ouvrages de laquelle il se rencontre quelque image de plaisir et de volupté¹.

Autrement dit, Guillot-Gorju tente de naturaliser le théâtre, en en faisant l'une des manifestations du plaisir naturel à l'homme. Cette posture engendre des ripostes qui usent du même concept pour attaquer le théâtre et en saper les fondements. En 1639, Yves de Paris critique justement ce plaisir au théâtre, qui « délecte » plus qu'il n'édifie. Or c'est ce plaisir qui affaiblit la foi en Dieu. Repris seize fois dans le texte de Guillot-Gorju, il est également cité à vingt-deux reprises quelques années plus tard, dans *L'instruction chrétienne* d'André Rivet, pour condamner le théâtre. La promotion du plaisir, qui va de pair avec la réhabilitation d'Epicure depuis le XV^e siècle, s'imisce dans la défense du théâtre à partir de ce début de XVII^e siècle, pour légitimer un certain type de spectacle, conforme aux conditions d'un divertissement nécessaire.

¹ *Ibid.*, p. 12.

Réforme et plaisir licite

Les traités du XVII^e siècle livrent également une réflexion morale sur la réforme du théâtre pour en faire un outil au service de la religion. Lorsque Pierre Marchant critique les spectacles, il nuance immédiatement son propos : certains spectacles sont légitimes et acceptables. Il condamne seulement ceux « qui sont ordinairement accompagnés de quelque déshonnêteté, insolence, vanité ou désordre¹ ». En revanche, il autorise le fidèle à assister à des représentations de théâtre teintées de religion, « sur quelque histoire ou vie de quelque saint ». Le texte témoigne de la survivance, au-delà des pièces de collège, des représentations des mystères. Encore perçu comme une arme utile pour la religion, c'est ce théâtre-là que l'on peut célébrer, et inviter à découvrir. Camus prend exemple sur le théâtre espagnol, qui mêle profane et sacré, pour affirmer la possibilité d'un théâtre édifiant. Il dresse un portrait des divertissements espagnols, notamment des *sacramentales*, qui ont partie liée avec le catéchisme catholique :

[...] Comme les Images des Temples sont comme les livres des simples, aussi les représentations leur servent de lecture & leur apprennent diverses Histoires tant saintes que séculières dont ils tirent beaucoup de lumière & d'instruction. Et c'est ainsi que ces doctes Religieux qui portent les flambeaux des lettres & de la piété par toute la terre se servent des Représentations dans leurs Collèges non seulement pour donner à leurs escoliers la hardiesse de parler en public & pour former leur geste & leur action à l'art Oratoire, mais encore pour corriger les mauvaises mœurs & imprimer de bons sentiments de vertu en l'âme des spectateurs².

Le théâtre espagnol selon Camus a deux attraits. Il permet de poursuivre l'édification des fidèles, à l'instar des vitraux et autres ornements des églises. Mais il propose aussi une éducation à l'éloquence. Le tout dans un but d'élévation morale. Camus justifie sa digression par son espoir de voir le théâtre réformé et intégré aux pratiques ecclésiastiques :

Je me suis un peu plus étendu sur ce sujet que je ne pensais parce qu'il serait à désirer que l'Ancien usage de la Comédie & Tragédie qui était autrefois si célèbre étant repurgé de tant de défauts & d'impuretés fût remis en son lustre pour le contentement & l'utilité publique³.

Et de fait, ces réformes ont lieu : Scudéry publie *L'apologie du théâtre*⁴ et Chapelain dirige les *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*⁵, sous l'influence de Richelieu.

¹ Pierre MARCHANT, *op. cit.*, p. 108.

² Jean-Pierre CAMUS, *op. cit.*, p. 466.

³ *Ibid.*

⁴ Georges de SCUDERY, *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

⁵ *Les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, Jean Camusat, 1638.

Le théâtre se réforme, devient « honnête », et l'on espère même qu'il devienne moral voire chrétien. En 1639, Yves de Paris fonde son argumentation sur la possibilité d'un théâtre inscrit dans le catéchisme religieux. Selon lui, le théâtre a des potentialités éducatives indéniables. Le problème est qu'il les exploite mal, étant fondé sur le plaisir. Si les spectacles étaient honnêtes, « ce seraient de puissantes armes pour assurer l'empire de la vertu dans les cœurs. Ce serait un des plaisirs les plus innocents pour celui qui habite dans les villes ». Mais les comédies ont le malheur de vouloir « délecter », et donc de représenter une volupté « qui est l'amorce de tous les vices¹ ». Le texte ne cherche aucunement à réhabiliter le théâtre, bien au contraire, il invite à le fuir. Cependant, le traité d'Yves de Paris repose sur la même conception qu'a pu développer Jean-Pierre Camus, ou que suggère Pierre Marchant, à savoir qu'il est possible d'envisager un théâtre réformé, « honnête », fondé sur l'enseignement des maximes religieuses.

La première moitié du XVII^e siècle témoigne donc de cet appétit pour un théâtre « orthodoxe ». Il apparaît comme la forme potentielle d'intégration des fêtes populaires dans la pensée ecclésiastique. De fait, cette orientation, vers un théâtre moral et dogmatique, en accord avec les préceptes de l'Église, semble avoir été suivie par les dramaturges ; à tel point que Guez de Balzac, en 1646, en déplore la dérive. Son texte vient souligner l'état d'un théâtre éloigné de ses origines païennes et populaires. Balzac défend en effet un théâtre qui puisse mêler une forme de grossièreté au raffinement, et qu'il convient de ne pas trop polir la représentation. Il rappelle pour cela justement les origines du théâtre :

[...] Au moins est-il bien vrai, Monsieur, qu'il y a eu des fêtes au temps passé, qui se faisaient sans dépense et sans appareil ; et que c'eût été les violer que de les vouloir célébrer d'une autre façon. Il y a eu les images de quelques dieux, qui semblaient plutôt venir de la main d'un charpentier que de celle d'un sculpteur, tant elles étaient grossières et mal polies. Mais on les faisait ainsi tout exprès ; et cette rudesse était de l'essence de la religion, comme ici elle est de l'essence de l'Art².

Il critique le fait que les nouveaux dramaturges s'éloignent des préceptes anciens, et qui « se sont imaginés que pour passer maîtres, il fallait dogmatiser, et venir étaler sur la scène les plus subtiles connaissances qu'ils avaient acquises à l'école ». La critique se poursuit, en une description ironique d'un art tout entier orienté vers le dogme religieux :

¹ YVES DE PARIS, *op. cit.*, p. 514.

² Jean-Louis Guez de BALZAC, *Réponses à deux questions ou du caractère et de l'instruction de la Comédie*, dans *Les oeuvres diverses*, Paris, Rocolet, 1646, p. 113.

On trouve dans leurs poèmes tous leurs lieux communs, tout la crudité et toute l'indigestion de leurs études. Ils y allèguent la Saint Écriture, et les Conciles ; saint Augustin et saint Thomas ; le droit civil et le droit canon, et croient, à mon avis, que la théologie doit entrer dans leurs divertissements, par la même raison que la Sarabande fait une partie de leur dévotion¹.

Le texte de Balzac rend compte de l'émergence de ce théâtre « honnête », pétri d'érudition et véhicule des messages chrétiens. Il semble signer d'ailleurs la fin d'un temps de réforme du théâtre, menée notamment par Richelieu, et dont Scudéry s'est fait le relai, avec son *Apologie du théâtre* en 1639. Mais ce sont là des auteurs principalement catholiques qui diffusent cette idée d'un théâtre au service du christianisme, et dans un but autant politique que religieux. La démarche protestante, bien plus virulente, refuse au contraire toute réforme du théâtre, et dénonce la scène à des fins tout aussi politico-religieuses.

Hypocrisie du comédien et dérive papiste

À mesure que la scène se réforme, pour gagner en moralité, les traités théâtrophobes du début du siècle ripostent à cette transformation, en en faisant au contraire le signe d'une hérésie menaçante. Les plus virulents adversaires du théâtre sont alors issus des rangs protestants. Ceux-ci condamnent la possibilité de réforme du théâtre, quand de fervents catholiques, comme Camus, en défendent les vertus catéchétiques voire envisagent une compatibilité entre théâtre et Église. Le pasteur Daniel Tilenus refuse toute réforme du théâtre, estimant qu'elle est impossible par nature. Il répond à ceux qui souhaitent « ôter ce qu'il y a de mauvais » au théâtre, en « réformer les abus, non pas rejeter la chose² ». S'il admet que quelques « belles sentences » et des maximes « utiles » existent dans les spectacles, il condamne le projet des réformateurs de la scène :

Ils ne les goûtent point, en les lisant ès livres, en les oyant prononcer à un Écolier ; ne daigneraient faire trois pas, pour les apprendre, se souciant encore moins de les pratiquer : Enfin, ils n'y tâteraient jamais, s'ils n'y voyaient ces déguisements ; s'ils ne sentaient la fumée de ces sauces de la cuisine infernale. Je m'en rapporte à leur conscience, s'ils ne prennent mille fois plus de plaisir à voir une farce, qu'à ouïr une moralité, s'ils ne béent plus après un mot de gueule, qu'après un grand nombre de belles sentences : En vain aussi ferait-on des ordonnances pour empêcher les excès, pour y garder la modestie³.

Toute réforme est impossible, à cause de la nature humaine qui n'aime au théâtre que ce qui est condamnable. La seule solution consiste à se débarrasser de l'ensemble, sans rien sauver :

¹ *Ibid.*, p. 118.

² Daniel TILÉNUS, *Traité des jeux comiques et tragiques*, Jacob Salesse, 1600, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 43.

Tout de même, se trouverait-il fort peu de Comédiens, s'il ne leur restait de leur exercice que ce qui s'en peut permettre selon Dieu, et faudrait à la fin quitter tout ; ne plus ne moins, que celui qui aurait entrepris de nettoyer une masse d'ordure, il y trouverait toujours de l'ordure, et n'y aurait autre invention que de jeter le tout¹.

Le pasteur fait du démon le fondement de son discours, estimant que tout, au théâtre, est empreint du diable, que ce soit la matière, la forme, la cause efficiente ou la cause finale². Faire du théâtre une pratique démoniaque rend impossible tout rapprochement avec la catéchèse, tout en orientant la rivalité vers une querelle interreligieuse : le théâtre est diabolique en ce qu'il est l'arme des hérétiques. Les théâtrophobes protestants associent alors volontiers comédie et papisme. Pour le calviniste de Genève qui attaque une représentation à Lyon en 1607, la comédie est aux mains des jésuites, qui sont eux-mêmes au service du démon. Il accuse ces « drôles » de mettre l'enfer et les diables sur scène³ et d'y représenter le pape, entraînant le courroux divin qui s'abat sur la ville à coups de foudre. Le théâtre devient l'emblème de la doctrine prônée par les jésuites, et de leur influence dans le pays. Ces derniers avaient été chassés en 1594, à la suite de la tentative de régicide par Jean Châtel qui avait été éduqué chez les jésuites. Bannis du royaume, ils sont accueillis de nouveau en France en 1604. Avec eux reviennent leurs collègues, et leur pédagogie par le théâtre qui participe de la réforme catholique du catéchisme. Marc Fumaroli rappelle que, dès 1629, en effet, on pense la possibilité d'un théâtre profane au service du christianisme, et l'ouvrage du père Ottonelli, *Della Moderazione Cristiana del Teatro*, demande d'appriivoiser et de convertir le théâtre⁴. Il s'agit dès lors d'attaquer un théâtre prétendument au service de la pensée chrétienne :

Les jésuites nouvellement rétablis à Lyon, voulant donner du pasetemps au peuple, et ménager par même moyen selon leur coutume, estimèrent qu'il fallait faire parler d'eux à bon escient, et qu'un spectacle simple et commun aurait trop peu de grâce. Pourtant firent-ils le dessein d'une grande et superbe représentation, que nous appelons comédie⁵.

L'auteur calviniste avance l'incompatibilité du théâtre et de la religion, en raison du facteur économique : il déplore que l'on puisse se servir du théâtre à des fins mercenaires, tout en l'assimilant à la religion. Sous ses airs dévots, le théâtre des jésuites ne serait en vérité qu'un pur divertissement, mené par une compagnie davantage en quête de rentabilité que de piété.

¹ *Ibid.*, p. 47.

² Sur le rôle du diable dans l'argumentation théâtrophobe, voir le chapitre 7, p. 240-272.

³ ANONYME, *Recit touchant la comédie*, 1607, p. 3.

⁴ Marc FUMAROLI, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 1970, p. 1007-1030.

⁵ ANONYME, *op. cit.*, p. 2.

Le protestant André Rivet privilégie une approche essentialiste, estimant qu'aucune réforme de la scène n'est possible, en ce qu'elle souille inévitablement la religion. De fait, il reprend l'argumentaire développé en Angleterre quelques décennies plus tôt, selon lequel refuser le théâtre souligne la pureté du fidèle qui écarte ce qui est « injurieux au sacré mystère institué de Dieu pour édifier notre foi¹ ». Il reprend certes l'objection présentée par Jean-Pierre Camus, pour qui les « pièces bien faites » sont utiles, lorsqu'elles sont jouées par « de beaux esprits, auxquelles la voix et les gestes donnent la vie, par laquelle souvent les auditeurs et spectateurs sont détournés du mal, et portés au bien ». Mais il met en garde contre l'hypocrisie des comédiens, citant Isidore de Péluse :

Mais plutôt leur but est, que plusieurs pèchent. Car leur félicité consiste en la méchanceté de leurs spectateurs, et adviendrait que s'ils étaient rendus meilleurs, le métier ne vaudrait plus rien. C'est pourquoi ils n'ont eu jamais en l'esprit de corriger ceux qui font mal, et ne le peuvent quand ils le voudraient. Car leur art de contrefaire et représenter, de sa nature, est inventé pour nuire.

En se référant au disciple de Chrysostome, Rivet souligne combien la question a déjà été tranchée des siècles auparavant : les « beaux esprits » qu'appellent les théâtrophiles de leurs vœux n'existent qu'en théorie. À cela il ajoute un argument, plus contemporain, sur la dangerosité des comédiens et du théâtre joué à des fins édificatrices :

Je dis davantage, que les belles choses et les beaux mots en la bouche de ces gens-là, et en tels lieux, sont comme les viandes délicates, et le meilleur vin, avec lequel on a mêlé du poison, d'autant plus dangereux, que ce qui lui sert de véhicule est avalé avec plaisir².

Le théâtre est donc non seulement irréformable, mais s'il l'était quand même, il en serait d'autant plus dangereux. Si la représentation peut servir à l'édification, la nature du comédien mènera toujours cette réforme à l'échec. Quelques années plus tard, Philippe Vincent refuse également la possibilité de moraliser un théâtre « qui n'est pas aisé à guérir » :

C'est une absurdité entre les plus grandes, de croire que quelqu'un deviendra plus chaste ou plus tempérant, pour ce qu'un Comédien l'y aura exhorté, lui qu'il voit est dissolu, et d'une vie abandonnée³.

Le comédien reste l'obstacle majeur à la réforme. La pratique théâtrale apparaît immorale, en ce qu'elle est menée par des comédiens à la vie dissolue. Ce théâtre impossible à réformer devient

¹ Sur cette question du refus du théâtre comme signe d'élection, voir l'analyse de François LECERCLE, dans « Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570-1650) », *Kunst der Täuschung : über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016, p. 11.

² André RIVET, *Instruction chrestienne*, La Haye, T. Maire, 1639, p. 78.

³ Philippe VINCENT, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647, p. 43.

donc, pour les protestants, l'emblème d'une église romaine qui ne peut pas se défaire de ses travers, de ses ornements luxueux qui ont mené au grand schisme religieux.

De la rivalité religieuse aux réflexions politiques

En Angleterre, les polémiques théâtrales insistent sur l'aspect religieux de la rivalité, en ce que la comédie incarne les dérives papistes venues tout droit de l'étranger. John Greene est l'un des premiers à reprendre l'argument de Tertullien d'un théâtre comme arme forgée par les démons, pour détourner le fidèle de sa voie vers le salut¹. Il peint les comédiens comme des « moines papistes² » venus du continent pour répandre leur hérésie. Il cible surtout les jésuites et va jusqu'à citer l'affaire de 1607 à Lyon, où les jésuites auraient courroucé Dieu au point d'avoir déclenché un cataclysme sur la ville³. Il condamne la prétention didactique du théâtre, alors qu'il n'a pas à enseigner comment éviter les vices. Dieu n'a donné le soin d'éduquer qu'aux ministres ecclésiastiques et aux magistrats, et les comédiens ne font pas partie de son ministère. Greene dénonce cette interférence du théâtre, qui ne doit pas prendre la place de l'Église dans l'espace civil, n'ayant aucune autorité pour faire ce qu'il prétend⁴. Pourtant les jésuites ne représentent en Angleterre qu'une faible menace. En 1606, Jacques I^{er} les a chassés, à la suite de la Conspiration des Poudres. Les comploteurs étaient catholiques, et rien n'indiquait qu'ils fussent inspirés par la Compagnie de Jésus, mais le roi avait tout de même expulsé celle-ci. Cependant, depuis quelques années, il semble que la politique religieuse anglaise se soit faite de plus en plus tolérante. Les catholiques ne sont plus poursuivis, et finissent même par vivre sans inquiétude à la cour, au point qu'une plainte en 1614 est déposée au Parlement, qui l'accuse de laxisme à l'égard des papistes⁵. Le pamphlet de Greene témoigne de cette inquiétude de voir le roi influencé par de petits Machiavel catholiques qui se seraient infiltrés dans les plus hautes sphères, à l'image de Henry Howard, comte de Northampton, qui a symbolisé cette influence de la cour sur le roi⁶. L'argument religieux dissimule donc une peur plus politique, où le théâtre participe à la déstabilisation du pouvoir.

¹ I. G., *op. cit.*, p. 3.

² *Ibid.* p. 29.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ Sur ce point, voir J. Pauline CROFT, *King James*, Houndmills, Red Globe Press, 2003, p. 163.

⁶ Donna B. HAMILTON, *Shakespeare and the Politics of Protestant England*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 11.

William Prynne considère lui aussi le théâtre comme la preuve de l'influence grandissante des catholiques et des jésuites qu'il voit partout, comme des caméléons capables de se métamorphoser et d'avancer masqués. Derrière les agissements catholiques, il perçoit le déclin moral de l'Angleterre qui s'incarnerait en la figure des comédiens¹. Les papistes se comporteraient en effet comme les acteurs : ils érigent des bordels et violent leur vœu de chasteté². Si l'on condamne cette hypocrisie et corruption catholique, comment ne pas condamner le théâtre, qui lui-même est un bordel ? Prynne fait de la Comédie un signe de cette débauche papiste, et rappelle que l'une des fautes des catholiques est d'utiliser le théâtre comme un outil catéchistique. Or en mettant en scène l'histoire sainte, ils ne feraient que la souiller. Le théâtre devient une arme papiste pour désacraliser les rites chrétiens³. Prynne cite alors lui aussi l'affaire de Lyon en 1607, où Dieu aurait manifesté sa colère de voir le mariage contre nature du théâtre et de la religion, par l'entremise coupable des jésuites⁴. Les auteurs protestants adoptent une posture similaire en France et en Angleterre : le théâtre ne peut être réformé, en ce qu'il n'est qu'une pratique mercenaire qui fait étalage de ses richesses, et illustre l'influence encore trop grande d'un catholicisme dévoyé. Non seulement ils font tous des comédiens le facteur majeur de condamnation du théâtre, comme incarnation des dérives papistes, mais ils établissent un discours uniforme par la référence à des sources étrangères. L'affaire de Lyon devient un ciment argumentatif pour les théâtrophobes protestants du début du siècle.

Entre les catholiques et les protestants, deux positions antagonistes structurent le discours sur le théâtre. D'un côté, il a encore les honneurs de certains ecclésiastiques, comme Camus et les jésuites, qui y voient le moyen d'édifier les fidèles. De l'autre, il est dénoncé comme une pratique mercenaire, qui fait étalage de ses richesses et participe aux pratiques du monde qui détournent du salut. Mais dans les deux cas, les considérations religieuses se mêlent à des impératifs politiques : la réforme du théâtre souligne d'un côté la consolidation d'une politique culturelle, et de l'autre l'influence des mouvances papistes étrangères sur le territoire national.

Les traités apologétiques autant que leurs réponses s'inscrivent dans des réflexions politiques sur les relations entre le théâtre et le pouvoir. Alors qu'en France, le théâtre n'est pas encore associé au roi, les théâtrophobes anglais associent dès le début du XVII^e siècle la pratique théâtrale à la Couronne. La défense de Thomas Heywood infléchit l'utilité morale vers

¹ William LAMONT, *Puritanism and Historical controversy*, London, UCL Press, 1996, p. 28.

² William PRYNNE, *Histrio-Mastix : The Player's Scourge*, London, M. Sparke, 1633, p. 446.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 558.

une dimension plus politique, qui peut se résumer en deux points : le théâtre est un signe de la puissance politique d'un pays ; et il a pour but d'éduquer son public. Heywood associe étroitement le théâtre au pouvoir royal, à la fois signe de la grandeur d'une cité et lieu où les puissants peuvent apprendre à imiter les héros du passé. En mettant en scène des visions héroïques passées, le théâtre peut façonner le cœur des spectateurs pour en faire de nouveaux Alexandre¹. Les puissants doivent donc s'en servir pour affermir leur royaume. Londres s'apparente à une nouvelle Rome, dont la puissance se mesurerait justement à ses théâtres. Chaque genre y servirait une cause politique et sociale², et pourrait aider à résoudre de sombres affaires criminelles³. Le théâtre n'est cependant pas exempt de défauts : Heywood déplore les excès des comédies, tout en affirmant que si la pratique théâtrale est critiquable, le concept reste bon⁴. Mais protégé par des personnes de haut rang, il s'avère difficilement attaquant : l'auteur salue notamment le *Master of the Revels* dont le travail de censure sert à l'amélioration des pièces⁵. Il revendique même la professionnalisation des acteurs, ainsi que leur salaire qui seul permettra de faire du théâtre un lieu d'excellence.

Lorsque Greene répond à Heywood, il partage cette vision politique. Mais là où l'apologiste voyait dans le théâtre une marque de la grandeur d'une civilisation, Greene en fait au contraire un signe avant-coureur de sa chute. La comédie annoncerait en effet la dictature. L'auteur fait un long récit du règne de Néron, dont la pratique du théâtre le mène à adopter un comportement injustifiable. Ce serait cette même pratique qui justifierait tous les complots à son encontre, et l'aurait conduit à s'isoler⁶. Le théâtre, en enseignant le complot et la trahison, serait le signe d'une dérive du pouvoir vers la tyrannie et la preuve de la fragilité du régime. Elle corrompt non seulement les rois, en les transformant en tyrans, mais aussi les sujets qui y apprennent le complot et le régicide. C'est du théâtre que Brutus, Cassius et les sénateurs se seraient inspirés pour tuer César⁷. La scène serait à la fois la cause et la manifestation d'un pouvoir politique fragilisé par ses excès, où dirigeants comme dirigés s'éduquent à sa ruine. Le fait que le roi d'Angleterre soit également chef de l'Église rend l'attaque religieuse hautement politique. Greene retourne de plus l'argument de la légalité des comédiens (sous la protection

¹ Thomas HEYWOOD, *An Apology for Actors in Three Books*, London, N. Okes, 1612, p. 21.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁶ I. G., *op. cit.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

d'un lord) en inégalité de traitement : les acteurs protégés par leurs patrons, qui sont issus de l'élite sociale, ne sont finalement que des privilégiés, dont le statut est d'autant plus révoltant qu'il les conforte dans un métier infâme. Son argumentation, qui s'inspire grandement de Philip Stubbes, refuse au théâtre toute place au sein de la société anglaise.

L'enjeu de l'*Histrion-Mastix* de William Prynne s'avère lui aussi politique, à l'image de son attaque contre les comédiennes. Dans un appendice, il écrit en effet contre les femmes qui montent sur scène, au moment même où la reine catholique Henriette Marie de France s'apprête à jouer un masque. De fait, on l'emprisonne et l'accuse de sédition. Mais en parallèle de ses propos véhéments, il prend soin d'explicitement sa cible : il s'en prendrait davantage aux évêques qu'à la couronne. Selon lui, les puritains sont victimes d'un mauvais procès. On ne cesse de les accuser de sédition, eux qui ne sont que « rien d'autre que des agneaux parmi les loups¹ ». Ce sont eux qui font preuve d'une véritable loyauté envers leur roi, contrairement aux papistes hypocrites et amateurs de théâtre. Dès lors, son attaque contre un théâtre papiste devient une attaque contre ceux qui le soutiennent : les catholiques au pouvoir, qui sont coupables de duperie et de trahison (Prynne rappelle l'implication des catholiques dans la Conspiration des Poudres²). Selon Martin Butler, Prynne cible plus précisément à William Laud, l'évêque de Canterbury, qui serait en vérité un jésuite déguisé et affaiblirait le pouvoir de Charles I^{er}. Durant sa captivité, Prynne ne cesse d'écrire et d'affiner sa cible, en s'en prenant explicitement à Laud⁴. Il finit par être condamné à avoir les oreilles et le nez coupés (ce qui l'oblige désormais à adopter cette mode des cheveux longs qu'il abhorre), et à être marqué au fer rouge sur les joues des initiales « S. L. » pour « Seditious Libeller » (que Prynne préfère lire en « Stigma of Laud⁵ »).

La dimension politique des polémiques s'incarne également dans l'influence étrangère, et touche autant les théâtrophobes que les théâtrophiles. En Angleterre, Thomas Nashe inscrit de façon ironique et polémique le théâtre dans la liste des divertissements répréhensibles, et rappelle que le public a le choix entre « le jeu, les prostituées, la boisson ou les spectacles »,

¹ « They being but as lambes in the very midst of wolves » William PRYNNE, *op. cit.*, p. 825.

² *Ibid.*, p. 826.

³ Martin BUTLER, *op. cit.*, p. 89.

⁴ Sur les circonstances de cette affaire, voir William LAMONT, *op. cit.*, p. 17-24.

⁵ Il subit deux procès publics qui font grand bruit, d'autant plus qu'il y est jugé avec deux autres puritains, le médecin Henry Burton et le pasteur John Batswick. Certains y voient le procès de trois figures honorables : l'avocat, le docteur et l'homme de foi. Face à l'engouement pour cette affaire judiciaire, on hâte la procédure, condamnant également son éditeur à une amende exorbitante.

soulignant que cette dernière activité est préférable entre toutes¹. Cependant, il opère tout de même une distinction entre le théâtre anglais et le théâtre étranger, qui a le malheur non seulement de mettre des femmes sur scène, mais aussi des personnages grossiers, comme « un pantalon, une prostituée et un bouffon² ». Nashe sépare le bon théâtre de la farce et de la *commedia dell'arte* italienne, et inscrit celle-ci dans un espace géographique « beyond sea ». Sa critique se double de l'éloge d'un théâtre national, qui serait représenté par les « vraies tragédies », tandis que la comédie serait influencée par l'étranger. Pour lui, la distinction entre le bon et le mauvais théâtre n'est pas tant une affaire de genre qu'une affaire d'influences et de d'appartenance nationale.

L'influence italienne n'est pas uniquement religieuse, mais aussi artistique, et inquiète autant les anglais que les français. Le comédien La Porte par exemple, attaque les compagnies étrangères qui se produisent à Bourges en même temps que lui. M^{lle} de Beaulieu, quant à elle, a la difficile tâche de défendre une actrice italienne, Isabella Andreini, qui fait partie de la troupe des *Gelosi*, venue d'Italie avec Marie de Médicis, et installée en 1603 à Paris. C'est d'ailleurs moins la comédienne que la poétesse qui semble avoir ses honneurs³. La justification du théâtre se mêle à des considérations politiques et économiques, d'influences étrangères que les auteurs légitiment ou non selon leurs intérêts. Quand M^{lle} de Beaulieu fait les éloges d'Isabella Andreini, c'est autant pour appuyer la qualité d'une troupe d'artistes italiens que pour servir la politique des Médicis en France ; pour La Porte au contraire, fustiger les italiens lui permet d'exciter la veine patriotique de son auditoire tout en affaiblissant la concurrence, au sein d'un marché en pleine expansion.

Les enjeux économiques et sociaux des attaques contre la scène

Une économie florissante

Il ne faut que quelques décennies pour que le théâtre devienne un divertissement incontournable. « La mode est à présent des pièces de théâtre [...] De vrai chacun s'en pique,

¹ « men [...] do wholly bestow themselves upon pleasure ; and that pleasure they divide either into gaming, following of harlots, drinkin, or seeing a play : is it not then better [...] that they should betake them to the least, which is plays ? » Thomas NASHE, *op. cit.*, p. 128.

² « a pantaloon, a whore, and a zany » *Ibid.*, p. 131.

³ C'est peut-être davantage la femme érudite qui est encensée. L'apologie veut en fait promouvoir une poétesse, dont les sonnets en fin d'ouvrage viennent illustrer le talent.

et tel y met la main / Qui n'eut jamais l'esprit d'ajuster un quatrain¹ », écrit Corneille dans *la Galerie du palais* en 1637. L'écriture dramatique rend compte de cet essor, que ce soit par l'intermédiaire du portrait du poète (*Les visionnaires* de Saint Sorlin, *Les vendanges de Suresnes* de Du Ryer), ou par une mise en abyme de la création théâtrale (les *Comédies des Comédiens* de Scudéry et Gougenot en 1633). Le caractère lucratif du théâtre pose problème à ses adversaires, qui en dénonce le luxe imposant. Divertissement à la mode, qui engrange de bonnes recettes, le théâtre n'est plus l'apanage de comédiens précaires et itinérants. Au cours du siècle, la pratique devient lucrative ; dans *L'illusion comique*, Corneille fait dire à Alcandre en 1635 que « le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes² ». Dès 1541, le Parlement de Paris avait souligné la fortune des artisans du *Viel Testament*, et le fait que le théâtre puisse rapporter des bénéfices économiques est très tôt l'un des arguments des théâtrophobes pour crier au scandale. Mais au XVI^e siècle, la question était peu abordée. Or dès le début du XVII^e, elle surgit de façon plus nette. Daniel Tilenus insiste sur l'étalage de richesses qui accompagne le théâtre. Il rappelle l'évolution des lieux de spectacles dans l'Antiquité, qui de simples esplanades « devinrent puis après de marbre, et enfin furent couverts et revêtus d'or ; l'équipage, et tous les instruments qu'y étaient nécessaires, d'or semblablement, avec des voiles de pourpre, parsemés d'étoiles d'or³ ». Puis il souligne combien cette question du luxe est vivace au début du XVII^e siècle :

Mais toujours ferions-nous, ce que la vanité nous conseillerait, et ce que la bourse nous permettrait : Car chacun sait, que les Ballets, qui ne se font que pour une après-souper, ne sont estimés, que selon le prix qu'ils ont coûté⁴.

La question économique devient l'un des objets du scandale du divertissement : l'éloge qu'on en fait tient principalement à la débauche de dépenses qu'on y fait. Le spectacle comme lieu de déploiement du luxe devient un argument tant pour attaquer le théâtre que pour le défendre. En 1634, Guillot-Gorju, le farceur de l'hôtel de Bourgogne, fait de la rémunération des comédiens l'un des piliers de sa défense :

¹ CORNEILLE, *La galerie du Palais*, Paris, Augustin Courbe, 1637, I, 6, v. 138 - 140.

² CORNEILLE, *L'illusion comique*, Paris, Augustin Courbe, 1635, V, 6, v. 1666.

³ DANIEL TILENUS, *op. cit.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*

Peut-être les adversaires de Guillot-Gorju [...] se prendront à l'argent que les Comédiens reçoivent, comme un juste salaire de leur travail. [...] Tout travail mérite récompense ; et qui ne voit qu'il faudrait détruire le commerce, si les choses se donnaient pour rien : au contraire, il faudrait avouer que les Comédiens seraient infâmes, s'ils prenaient votre argent sans vous donner du plaisir, ou s'ils vous donnaient du plaisir pour rien, qui ne les estimerait gens pleins de grand loisir¹ ?

Il revendique la professionnalisation de son métier, en en faisant l'instrument de la légitimité de son art. Le théâtre devient donc une affaire d'argent : les théâtrophobes déplorent la débauche des costumes, la somptuosité des décors, tandis que les apologistes mettent en avant la nécessité de rémunérer les comédiens.

En Angleterre, l'argument économique s'impose également. Pour John Greene, le théâtre est non seulement dispendieux (le public y dépenserait « plusieurs livres à l'année »), mais fait aussi naître une nouvelle élite financière (« certains deviennent riches au sein du *Commonwealth*² »), dont Thomas Heywood serait l'incarnation. Greene reproche aux acteurs d'acquérir une place et un pouvoir trop importants dans la société, en publiant des apologies, en faisant de la scène de véritables séminaires sur les mauvaises mœurs, et surtout en affichant leur patronage. Pour lui, les comédiens doivent rester pauvres au regard de la « folie » de leur métier ; il interdit qu'on leur vienne en aide car « c'est une folie pour quiconque de dépenser son bien pour eux³ ». Plus généralement, Greene critique la répartition des richesses au sein de la société anglaise : dans cette nouvelle Rome qu'est Londres, « y a-t-il rien de plus cruel [...] que des riches donnent davantage à un comédien pour une heure de babillage, qu'à un servant pour le labeur d'une année entière⁴ ? » Au-delà de l'argent mal dépensé, c'est la notion de charité qu'il interroge, et le ruissellement économique dont le théâtre incarne le dysfonctionnement. Les comédiens protégés volent le pain des honnêtes londoniens, et symbolisent finalement une menace autant économique que morale : ils contaminent les hautes sphères et en dégradent les mœurs. En faisant plusieurs fois allusion au *Vagabond Act*, Greene réactive le mythe du comédien étranger qui menace l'intégrité du pays. Du fait de son itinérance, il devient l'emblème d'une menace étrangère qui infiltre l'Angleterre. Mais si l'acteur est coupable, celui qui le paye ne l'est pas moins.

¹ GUILLOT-GORJU, *op. cit.*, p. 13.

² « many of them [...] yearely spending many poundes on these vaine Representations », « some of them become rich in the Common-wealth » I. G., *op. cit.*, p. 4.

³ « it is folly for any man to spen his goods uppon them ». *Ibid.*, p. 47.

⁴ « What greater cruelty [...], than that rich men give more to a Player for one houres babling, then to a servant for his whole yeares travaile ? » *Ibid.*, p. 49.

Vers un divertissement de masse

Le théâtre touche autant les catégories populaires que la noblesse. La *Première atteinte* a été écrite par une femme aristocrate, pour défendre un art qu'elle cherche à légitimer. Les théâtrophobes préfèrent souligner le rôle majeur qu'a la haute société dans la prolifération des spectacles. André Rivet insiste sur le modèle qu'incarnent les grands de ce monde pour le reste de la population, et combien ils peuvent être les vecteurs d'un changement des mœurs, en bien comme en mal. En l'occurrence, ils sont responsables de l'accroissement du public :

[...] s'il y en avait de si fermes et si bien munis qu'ils fussent hors de danger pour leur regard : si ne seraient-ils pour cela exempts de péché. Car ils sont en scandale et en achoppement aux infirmes, qu'ils attirent dans les filets par leur exemple principalement, les personnes d'autorité, et de plus grande qualité, quoique d'ailleurs sages et graves¹.

Sa stratégie consiste à affirmer que certains publics « de qualité » sont assez forts pour résister aux affronts des comédiens. Mais par leur exemple, ils entraînent avec eux les « infirmes », c'est-à-dire les plus faibles. Sa description montre un public socialement plus élevé qui, en allant à présent au théâtre et en investissant les lieux, non seulement diversifie le public, mais encourage tout un pan de la société à y venir également. C'est le cas notamment des femmes.

André Rivet s'offusque en effet de voir les femmes prendre place au théâtre :

Est-il pas bienséant à des femmes vertueuses, et à des filles Sages, de voir et contempler sur le Théâtre des femmes, ou des hommes travestis en femmes, en habits de garces, et là former leurs voix, leurs paroles, et leurs actions pour donner du plaisir aux spectateurs² ?

Il dénonce deux phénomènes : la corruption de la vertu, et la féminisation du théâtre. D'une part il déplore que la gent féminine, « vertueuse » et « sage », puisse venir dans un espace qui outrage la vertu, qui corrompt les corps et les sexes par le travestissement, et renvoie un miroir déformé des femmes, devenues ainsi « garces ». Il emploie ici l'argument du théâtre comme école du vice, en détournant le topos du théâtre comme miroir du monde³. Si miroir il y a, les déformations qu'il produit peuvent entraîner les femmes vers le vice. De façon implicite, les propos de Rivet témoignent d'une peur de la féminisation de l'espace théâtral. Non seulement elles investissent la salle, mais aussi la scène (avec les actrices), voire les corps (les hommes travestis).

¹ André RIVET, *op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Sur l'argument de l'école du vice, voir le chapitre 6, p. 205-226.

De la même manière, lorsque Jean-Pierre Camus s’empare de la question théâtrale, dans ses *Leçons exemplaires*, c’est en l’inscrivant dans un monde presque exclusivement féminin : il met en scène une comédienne vertueuse qui se convertit aux pieds de l’infante d’Espagne. Le théâtre devient l’espace dirigé par l’esprit des femmes, et pour les femmes. En 1634, Guillot-Gorju a beau adresser son apologie « à tous les beaux Esprits », il n’en reste pas moins que son texte met particulièrement en avant les femmes. Il associe le théâtre au monde féminin et à la séduction (« bannir les comédiens de la vie civile et commune, ce serait ôter les histoires des livres, les belles femmes du monde [...] »), mais fait surtout de multiples références aux « dames », pour créer une véritable relation entre elles et le théâtre. Tout d’abord, il retourne l’argument selon lequel les femmes pourraient être offensées par les comédiens :

La douce violence qu’elles souffrent de ne pouvoir rire autant qu’elles voudraient est le seul mal qu’elles peuvent objecter aux Comédiens¹.

Le théâtre apparaît comme un lieu ouvert aux femmes, mais encore corseté par les impératifs sociaux qui les contraignent, les obligeant à se modérer. L’entreprise de séduction du farceur se poursuit en faisant des femmes les véritables maîtresses de son jeu :

Que s’il y a quelque chose de licencieux dans son action il se soumet à la censure des Dames, dont il respectera toujours les yeux aussi bien que les oreilles².

Il souligne enfin que la réforme du théâtre est telle qu’à présent tout le monde peut y venir sans risquer sa réputation :

[...] la modestie est si grande à présent, et on est tellement ravi des bonnes pensées et de belles conceptions de la poésie que chacun se tient dans sa loge, comme des statues dans leur niches, et les Dames y sont si retenues, que c’est tout ce que peut faire le Gros-Guillaume que leur apprêter à rire³.

Le théâtre est devenu le lieu des femmes, avec l’ambivalence que cela implique : lieu respectable pour les apologistes, lieu de dépréciation pour les théâtrophobes. Mais cela témoigne du fait que la comédie est à la fois un lieu de mixité, genrée et sociale, et un divertissement de masse. On y va en famille, on y amène les enfants, garçons et filles, et c’est bien ce que redoutent les théâtrophobes. Nombre d’entre eux s’adressent aux plus jeunes, à propos de ce qui semble devenir trop courant pour eux : le fait que le théâtre est un divertissement pour toute la famille.

¹ GUILLOT-GORJU, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*

Touchant un public de plus en plus vaste, la scène attire même le personnel ecclésiastique. L'ouvrage de Tilenus semble avoir été écrit à destination de ses compagnons réformés : publié à Sedan, de façon presque anonyme (il n'est signé que de ses initiales¹), il ne semble pas avoir eu pour vocation d'être diffusé à grande échelle. De plus, dès l'introduction, Tilenus cible plus particulièrement les tenants de l'Église réformée. Il déplore la diffusion d'une « maxime », selon laquelle on peut mêler un peu de mondain à la pratique religieuse :

L'odeur de cette Maxime se sent partout ; en l'Église, en la Police ; en public, et en particulier : Est trouvée bonne même par quelques-uns de ceux, qui de bouche en approuvent une toute contraire, à savoir : Que la pure parole de Dieu, sans aucune sophistrie, doit être la seule loi, guide, règle, balance, et lumière de notre foi, et de toutes nos actions².

Ces « quelques-uns » s'apparentent autant aux communautés des laïcs, dont les familles princières où il a été précepteur, qu'au personnel de « l'Église » mené par Tilenus lui-même. Il est en effet professeur de théologie à Sedan, alors l'une des villes importantes de la réforme protestante. Il estime que cette attitude des laïcs et des ecclésiastiques fragilise une Église qu'ils « ébrèchent, affaiblissent, et énervent par telles exceptions, modifications et restrictions, que requièrent leurs affaires, en font un nez de cire, une règle de plomb, pour l'accommoder à leurs fantaisies ». Le pasteur tente de combattre ce relâchement au sein de sa propre communauté, en éduquant autant les clercs que les fidèles. L'ouvrage contre le théâtre participe donc d'une éducation plus vaste de la communauté protestante, sur les limites entre profane et sacré, et sur les conséquences d'un mélange hasardeux de ces espaces. Cette problématique n'est pas exclusive à la pensée protestante.

C'est cette même éducation qu'entreprend, en 1638, Pierre Marchant. Il consacre un court chapitre à la question des spectacles : « Que les personnes de cet Ordre ne puissent aller aux banquets déshonnêtes, ni aux Comédies, et qu'ils ne donnent rien aux Farceurs et Comédiens³ ». Le titre même invite à deux remarques. Tout d'abord, Marchant regroupe le théâtre et les banquets ; il défend les « banquets, festins, jeux, danses et bals, ou spectacles déshonnêtes⁴ ». Autrement dit, il lie encore le théâtre aux autres fêtes populaires. Mais il est le dernier auteur à mettre cela en évidence. À partir des années 1640, le théâtre sera toujours envisagé comme une pratique à part entière, certes encore lié à la danse ou au bal, mais plus jamais aux banquets ou

¹ Marie-Thérèse Mouret a authentifié l'auteur, dont le nom est donné par une annotation manuscrite sur l'exemplaire de la Herzog August Bibliothek à Wolfenbüttel.

² Daniel TILÉNUS, *op. cit.*, p. 4.

³ Pierre MARCHANT, *op. cit.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 107.

processions populaires. La seconde remarque est qu'il pose lui aussi le problème, de façon suggestive, des « rentes » des acteurs. En effet, il interdit aux familles de « donner ou contribuer quelque chose pour ces vanités ». Pour cela, il se réfère aux Pères de l'Église, dont Tertullien, pour faire du théâtre une « Ecole d'impertinence¹ ». Cela dit, sa règle témoigne d'une certaine souplesse. Il condamne en vérité deux éléments dans le théâtre : le fait qu'il soit rémunéré, et qu'il puisse être « déshonnête ». La fin du chapitre rend toutefois compte d'une position plus nuancée :

Il faut ici remarquer qu'en la Règle n'est défendu au Tertiaire d'assister à toutes sortes de Spectacles ou Comédies, comme aussi à toutes sortes de Banquets : Mais seulement à ceux qui sont ordinairement accompagnés de quelque déshonnête insolence, vanité ou désordre ; d'où vient que quand quelque Comédie se représente par les Étudiants aux Écoles bien morigénées sur quelque Histoire ou vie de quelque Saint, il est bien permis aux Tertiaires d'y assister, comme aussi aux Banquets honorables, et aux noces de leurs plus proches parents, et ce avec toute modestie et honnêteté, fuyant ce qui pourrait ressentir quelque vanité indécence².

Les préceptes de Pierre Marchant témoignent de la volonté de circonscrire et de discipliner l'espace profane. S'il est encore permis d'assister aux comédies et aux banquets, c'est à certaines conditions, qui sont réglées sur les principes de l'Église. Marchant et Tilenus témoignent de cette volonté, encore vivace au début du XVII^e siècle, de bien séparer les espaces sacrés et laïcs. L'ouvrage de Daniel Tilenus intervient au sein d'une querelle initiée avec l'évêque d'Evreux, Du Perron, au sujet de la place à donner aux coutumes non-écrites dans l'Évangile : alors que l'évêque pense qu'il faut seconder le rituel religieux de pratiques qui lui sont *a priori* extérieures, mais qui alimentent la ferveur, Tilenus s'en tient aux Écritures saintes, arguant que seules les pratiques qui y sont inscrites peuvent être légitimes dans le culte. Quant à l'ouvrage de Marchant, il cherche à donner une ligne de conduite aux frères laïcs de l'ordre franciscain, c'est-à-dire qu'il propose un catéchisme pour ses fidèles, afin de réguler un espace à présent séparé de l'Église. Les deux frères ennemis de l'Église chrétienne, l'un protestant, l'autre catholique, suivent la même stratégie consistant à remettre de l'ordre au sein de leur propre camp. Bruno Restif rappelle que les temps des réformes (protestantes et catholiques) s'accompagnent d'une volonté non seulement de recadrer le personnel ecclésiastique, mais aussi de catéchiser la population, à qui il faut transmettre la discipline ecclésiastique dès le plus

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 108.

jeune âge, dans « ce qui est alors conçu comme une œuvre de christianisation de la société » qui associe clergé et laïcs, dans une vie religieuse qui se veut communautaire¹.

En Angleterre, le théâtre incarne plutôt les dérives sociales d'un Londres en proie au vice. Prynne utilise surtout la comédie comme symbole d'une corruption plus générale de la société londonienne. Les comédiens portent un coup à la virilité en se travestissant et brouillent les frontières entre les sexes, puisque même les femmes en viennent à s'habiller en hommes². Ce travestissement corrompt les esprits et crée des êtres qu'on ne peut accepter dans le *Commonwealth* :

Ce qui effémine l'esprit des hommes, leurs manières, et en fait des femmes en esprit, en corps, en langage et en manières, et dans toute leur conduite, doit être abominable aux chrétiens, intolérable dans un *Commonwealth*³.

Prynne ne cesse d'ailleurs de lui associer d'autres pratiques, comme la boisson, les jeux de dés, la danse, et plus généralement les distractions qui se tiennent le dimanche et les jours de fêtes⁴. Comme le rappelle William Lamont, il attaque tout, de la profanation du jour du Seigneur par la pratique sportive à la reculade des calvinistes sur la question de la prédestination, en passant par la mode des cheveux longs⁵. Il dénonce la musique d'orgue dans les églises, le fait d'y brûler des cierges, ainsi que les cadeaux de la nouvelle année⁶.

Le début du XVII^e siècle voit l'établissement d'une relation de rivalité sur trois points principaux. Le premier concerne l'utilité du théâtre : le travail apologétique renforce l'idée qu'il s'agit d'un divertissement capable d'édifier moralement l'auditoire. Devenue ainsi une pratique nécessaire, la comédie acquiert un pouvoir social qui la hisse au rang de rivale de la prédication : tout comme le sermon, la scène peut instruire et corriger le public. Le deuxième point porte sur la riposte du discours théâtrophobe. Les auteurs catholiques concèdent cette proximité du

¹ Bruno RESTIF, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 118.

² « And as the verdict of human nature condemnes mens degenerating into women ; so from the very selfesame grounds, it deeply censures the aspiring of women above the limits of their female sex, & their metamorphosis into the shapes of men, either in haire, or apparell. » William PRYNNE, *op. cit.*, p. 200.

³ « which effeminates mens mindes, mens man|ners, and makes them womannish both in their mindes, their bodies, speeches, habites, and their whole deportment: must needs bee abominable unto Christians, intolerable in a Common-weale. » *Ibid.*, p. 546.

⁴ « The Lords-day, and Holi-dayes are prophaned and oft-times spent in Stage-playes, Dancing, Drinking, Masques, and Pastimes. » *Ibid.*, p. 301.

⁵ William LAMONT, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Ethyn Williams KIRBY, *William Prynne. A Study in Puritanism*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1931, p. 20.

théâtre et de la prédication, et avancent la nécessité d'une réforme pour qu'un tel rapprochement soit utile à la religion. Au contraire les auteurs protestants insistent sur l'absolue impossibilité de réformer la scène, du fait du comédien qui souillera irrémédiablement toute parole, si sainte puisse-t-elle être. Le théâtre incarne alors les dérives papistes et les influences étrangères qui infectent le pouvoir, faisant ainsi dévier le problème religieux vers des considérations d'ordre politique. On remarque la primauté de la pensée protestante dans les querelles du début du siècle, quand les auteurs catholiques s'attachent davantage à défendre la scène, ou du moins à rester modéré.

Après avoir mêlé les jeux scéniques à de multiples divertissements populaires, les auteurs font dorénavant du théâtre un rival à part entière, en commençant à opérer une hiérarchie au sein des pratiques, et en lui attribuant une nouvelle utilité. Mais ces réflexions sur une possible réforme de la scène ne font que renforcer la menace du théâtre vis-à-vis de l'Église : non seulement il peut s'apparenter à un sermon, mais il draine un public toujours plus nombreux, gagnant un pouvoir économique et social qui le met en concurrence avec le prêche.

CHAPITRE 3

INTERDICTION ET MORALISATION

En 1641, le palais Cardinal est inauguré à Paris, signant l'apogée de la politique de Richelieu en faveur du théâtre. Parallèle saisissant, un an plus tard, le parlement anglais ordonne la fermeture des théâtres, qui durera près de vingt ans. En France, ces trois décennies sont un moment intense dans la vie théâtrale française. Alors que le théâtre était auparavant perçu comme un lieu insalubre et dangereux, le patronage de Richelieu lui a apporté ses lettres de noblesse, patronage que poursuivra dans une moindre mesure Mazarin, et surtout Louis XIV¹. Après un temps de délimitation et de légitimation du théâtre, le programme culturel de Richelieu et la publication des apologies ont plaidé pour uniformiser la pratique. Tous les « jeux » ne se valent plus, et l'on commence à distinguer le mauvais théâtre qui se moque des règles, du bon – celui qui a su se réformer. Période intense donc, mais aussi particulièrement virulente et jalonnée de polémiques. En effet, le théâtre français a beau voir émerger de grands dramaturges, il reste une cible privilégiée pour ses adversaires qui avancent de nouvelles stratégies pour le combattre. D'autant plus que l'arrivée au pouvoir de Mazarin le met rapidement en concurrence avec l'opéra, qui a la préférence du nouveau cardinal². Le théâtre devient progressivement le grand rival de l'institution religieuse. Alors que l'Église cherchait à le légitimer, ou du moins à l'inscrire dans ses réformes, elle cesse soudain, notamment suite à *La fréquente Communion* d'Arnauld qui met à mal la possible compatibilité entre théâtre et

¹ Henry PHILLIPS, *The Theatre and its Critics in Seventeenth Century France*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 4-7.

² Sur ce point, voir Catherine GUILLOT, « Richelieu et le théâtre », *Transversalites*, n° 117, 2011, p. 85-102.

christianisme¹. Comme l'explique Marc Fumaroli, les thèses de l'humanisme chrétien que critique Arnauld « fondaient en réalité la synthèse de l'art dramatique et du christianisme, dont la tragédie religieuse était une des plus significatives manifestations² ». Ces thèses étant désormais contestées, le théâtre devient un adversaire de taille, et radicalement opposé à l'Église.

Les années 1640 font entrer la rivalité dans un temps d'après la réforme : elle a permis de reconnaître la singularité du théâtre, perçu à présent comme un divertissement à part entière, du moins en théorie. Dès lors, les enjeux évoluent : puisqu'il n'est plus question de savoir si le théâtre est réformable ou non, l'enjeu se déplace sur la dangerosité de ce théâtre réformé. Policé et conforme au goût du public, il n'en est devenu que plus menaçant, et implicitement, le véritable adversaire de l'Église. Vient ensuite le temps des grandes polémiques : avec Molière notamment, le théâtre s'incarne dans une figure insolente, que l'on attaque *ad hominem*. Et comme le public est de plus en plus nombreux, et que le théâtre touche des classes sociales de plus en plus larges, il faut désormais responsabiliser aussi ces nouveaux spectateurs.

La situation en Angleterre

De 1642 jusqu'en 1660, il n'y aura pas de théâtre en Angleterre ; ou très peu. Dès 1643, les soldats font irruption pour confisquer les costumes de scène. En 1647, une nouvelle ordonnance réitère l'interdiction des théâtres et révoque les statuts des comédiens prononcés sous Elisabeth et Jacques I^{er}. On ordonne de détruire tous les lieux de théâtre, les galeries et les sièges ; on interdit de jouer, sous peine d'être fouetté et qualifié de « rogue³ ». Une nouvelle ordonnance du 22 octobre 1647 veut faciliter la destruction des théâtres en autorisant à entrer dans les maisons de Londres et des *Liberties*⁴. En 1649, le *Cockpit*, le *Fortune* et le *Salisbury Court* sont démolis ; la salle du *Blackfriars* le sera en 1655. Des amendes sévères sont prononcées contre ceux qui se rendent encore au théâtre ; on se sert des « Provost Marshals »

¹ Antoine ARNAULD, *De la fréquente Communion* [1643], Paris, A. Vitry, 1644.

² Marc FUMAROLI, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 1970, p. 1028.

³ England and Wales Parliament, « An Ordinance of the Lords and Commons Assembled in Parliament, for the utter suppression and abolishing of all Stage-Playes and Interludes. », London, John Wright, 1647.

⁴ England and Wales Parliament, « Two Ordinances of the Lords and Commins Assembled in Parliament. one for the Lord Mayor of the City of London... The other for setling of the Major, and Sheriffes, and Establishing Officers of the City of Chester. », London, Robert Ibbitson, 1647.

comme d'une police pour appliquer ces ordonnances¹. Mais si la fermeture des théâtres est effective, elle continue d'être débattue et l'activité dramatique perdure. James Shirley publie six pièces en 1653 ; deux ans plus tard, Ralph Freeman, dans la dédicace de la réédition de sa tragédie *Imperiale* (1639) invoque la faveur dont la tragédie jouit dans l'antiquité et joint des citations d'Aristote et de Plutarque à ce sujet. James Howell, dans *Londinopolis*, rappelle que le théâtre est le lieu où la langue anglaise excelle, où l'on s'instruit des bonnes mœurs par la punition en scène du vice. William Cartwright réédite Thomas Heywood en 1658. Malgré l'interdiction, on ne cesse pas de faire du théâtre, notamment dans les collèges². Des représentations privées subsistent, que ce soit dans la salle du *Red Bull* ou dans les *Holland Houses*³. En 1649, il reste encore quatre troupes dans la capitale, et les acteurs contournent les interdictions, jouant par exemple des opéras, qui ne sont pas interdits, avec des récitatifs. À cela s'ajoutent de nombreuses préfaces à des éditions de poèmes ou prologues de pièces attaquent les « Monsters of the Times » qui ont rasé les théâtres⁴. Les acteurs ne sont pas en reste, puisqu'ils adressent aussi des « remontrances » en 1643, un pamphlet pour dénoncer les conditions de vie des comédiens depuis l'interdiction des théâtres. Ils y rappellent l'utilité des spectacles, pour l'éducation et l'élévation de la langue anglaise⁵.

Un autre pamphlétaire anonyme de 1649 se fait passer pour un William Prynne qui se repentirait de son *Histrion-Mastix*. Il y défend la légalité des spectacles et leur parfaite comptabilité avec le théâtre chrétien, et affirme non sans humour que, face au scandale des boy-actors, il vaut mieux mettre directement des femmes sur scène⁶. De la même manière, William Davenant suggère en 1654 que le théâtre puisse être une arme pour la bonne d'éducation de ses fidèles. Comme l'être humain appréhende le monde par les sens, il faut l'éduquer par la vue et l'ouïe. Le spectateur adhèrera d'autant plus aux leçons de morale si elles apparaissent sous la forme d'histoires vraisemblables, accompagnées de musiques et de machines. Il demande ainsi

¹ N. W. BAWCUTT, « Puritanism and the Closing of the Theaters in 1642 », *Medieval & Renaissance Drama in England*, vol. 22, 2009, p. 179-200, p. 187.

² Sur la liste des ripostes en faveur du théâtre, voir Thornton S. GRAVES, « Notes on Puritanism and the Stage », *Studies in Philology*, vol. 18 / 2, 1921, p. 141-169.

³ Henry PHILLIPS, « La querelle du théâtre en France et en Angleterre », dans *France et Grande-Bretagne. De la chute de Charles I^{er} à celle de Jacques II*, Christopher Smith et Elfrieda Dubois (éds.), Norwich, Society for Seventeenth-Century French Studies, 1990, p. 151-161.

⁴ L'allusion se trouve dans le « Prologue to the Gentry » dans ANONYME, *The Famous Tragedy of King Charles I as It Was Acted Before White-Hall, by The Fanatical Servants of Oliver Cromwell*, London, J. Baker, 1680.

⁵ ANONYME, *The Actors Remonstrance, or Complaint : For The silencing of their profession, and banishment from their severall Play-houses*, London, Edw. Nickson, 1643.

⁶ ANONYME, *Mr William Prynne his Defence of Stage-Playes. Or a Retracting of a former book of his called Histrion-Mastix.*, London, 1649.

la fin du travestissement et la création d'une académie, ou une école de moralité où l'on organiserait des représentations, et termine en rappelant le pouvoir régulateur du théâtre sur la société¹. Davenant reprend ici les arguments typiques des apologistes, tout en retournant les attaques théâtrophobes en sa faveur : le pouvoir théâtral de ravir les sens devient l'arme pour éduquer le peuple.

Si donc le théâtre disparaît des scènes en Angleterre, l'écriture dramatique se poursuit, et l'utilisation du théâtre comme figure emblématique de résistance au pouvoir se renforce, devenant progressivement une arme aux mains des royalistes pour contester le camp puritain. La rivalité entre le théâtre et le pouvoir religieux reste donc forte, en ce que la défense insiste sur l'utilité morale de la scène, rapprochant inexorablement la comédie d'une forme de prédication.

Les conséquences de la moralisation du théâtre en France

Tandis que les théâtres ferment à Londres, les polémiques françaises connaissent trois temps forts. Le premier est initié par la déclaration du roi Louis XIII en mai 1641 : inspiré par Richelieu, ce texte ambivalent censure les excès et les débauches des gens de théâtre, tout en légitimant sa pratique considérée comme bénéfique et encouragée par le pouvoir. Le théâtre apparaît dès lors sous le regard du prince, qui en revendique le contrôle permanent. Dans les années qui suivent, quelques textes sont publiés, pour rappeler que le théâtre doit rester une pratique condamnable : le jésuite François Véron publie en 1643 une *Discipline des Églises prétendues réformes de France*, dans laquelle il défend aux chrétiens d'assister à une quelconque représentation théâtrale. Un autre jésuite, spécialisé dans les ouvrages de piété, Amable Bonnefons, rédige en 1646 *La Science du Chrestien*, un dialogue entre un jeune disciple et son maître pour condamner les comédies autant que les pensées déshonnêtes, les paroles vaines, les livres impudiques, les chansons impures et les regards lascifs. Enfin, en 1647, le pasteur de la Rochelle Philippe Vincent consacre tout un traité à la question du théâtre. Il s'agit là du dernier texte protestant d'envergure contre la comédie ; dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la théâtrophobie devient essentiellement catholique.

¹ William DAVENANT, *A Proposition for Advancement of Moralitie. By a new way of Entertainment of the People*, London, s.n., 1654.

Après une période d'accalmie, les années 1660 voient la résurgence des polémiques antithéâtrales, de façon particulièrement intense. Une série de textes apparaît de façon ponctuelle au début de la décennie. Le père Yves de Paris, qui avait publié en 1639 des *Morales chrestiennes* dont un chapitre était entièrement consacré au théâtre, rédige un nouvel ouvrage, *L'agent de Dieu dans le monde*, dans lequel il dédie un chapitre entier à la question du théâtre. En 1661, l'oratorien adresse au jeune Louis XIV *Le monarque, ou Les devoirs du souverain*, pour sa « gloire » et le « repos de ses sujets¹ ». Il lui rappelle le danger de courir à la comédie, tout comme le fait l'abbé Cernay dans son *Pédagogue des familles chrestiennes*. En 1662, le père oratorien Jean Lejeune, que l'on surnomme « le missionnaire aveugle² », publie un sermon « contre les bals, les danses ou comédies, et autres divertissements mondains qui sont des allumettes de luxure » ; et en 1666, *La famille sainte* du jésuite Jean Cordier³, qui connaît un franc succès⁴, met en garde contre plusieurs divertissements, dont le théâtre. Mais cette décennie 1660 voit surtout l'éclosion de plusieurs querelles célèbres qui vont amplement marquer l'histoire littéraire, sous le nom de « querelle de la moralité du théâtre ». Quatre polémiques s'enchaînent. La première éclate avec l'interdiction du *Tartuffe* de Molière en 1664, et qui durera jusqu'à son autorisation cinq ans après. Puis vient *Le Festin de Pierre*. Peu après la création, un pamphlétaire anonyme, se faisant appeler « Sieur de Rochemont », publie des *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, qui enclencheront deux réponses la même année : *Réponse aux observations touchant Le Festin de Pierre de M. de Molière* et *Lettre sur les observations d'une comédie du sieur Molière intitulée Le Festin de Pierre*⁵. Une troisième querelle oppose Port-Royal (en la figure de Philippe Goibaud-Dubois) et le jeune Racine, suite aux propos polémiques de Pierre Nicole à l'encontre de Desmarest de Saint-Sorlin. Enfin, suite à la publication en 1666 de la *Dissertation sur la condamnation des*

¹ Voir la Préface dans Jean-François SENAULT, *Le monarque, ou Les devoirs du souverain*, Paris, P. Le Petit, 1661. Ce livre fait suite à *De l'usage des Passions*, publié vingt ans plus tôt et dédié à Richelieu, décrit comme le grand maître des passions. Sur cette question des passions, voir Jean-Pierre CAVAILLE, « Jean-François Senault, de l'usage politique des passions », *Rue Descartes*, 1995, p. 57-73.

² Isabelle BRIAN, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 327.

³ Ce Jean Cordier n'est pas à confondre avec Jean Courtot, oratorien proche de Port-Royal, qui signe en 1652 un écrit contre les jésuites, du nom de « Jean Cordier ». Dans Louis MORERI, *Le grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Les libraires associés, 1759, p. 216.

⁴ L'ouvrage connaît treize rééditions jusqu'en 1885. Voir Claire CARLIN, *François de Sales et le discours sur le mariage des corps au XVII^e siècle*, Université Lumière Lyon 2, 2009, p. 9.

⁵ B.A. De ROCHEMONT, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Nicolas Pépingué, 1665. Anonyme, *Réponse aux observations touchant Le Festin de Pierre de M. de Molière*, Paris, Gabriel Quinet, 1665. Anonyme, *Lettre sur les observations d'une comédie du sieur Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Gabriel Quinet, 1665.

théâtres de l'abbé d'Aubignac, le prince de Conti lui répond l'année suivante avec son *Traité de la comédie et des spectacles* ; puis c'est au tour de l'aumônier de Conti, l'abbé Joseph Voisin, de réfuter d'Aubignac avec la *Défense du traité du prince de Conti*.

Mais surtout, cette polémique trouve son point d'orgue dans la publication du *Traité de la Comédie* de Nicole en 1667. La rédaction serait en réalité antérieure à la polémique (vers 1659), mais aurait été publiée judicieusement pour clore la querelle initiée par Racine¹. L'ouvrage est capital, en ce qu'il se distingue de la majorité des textes polémiques contre le théâtre : il propose une analyse nouvelle et profonde du rapport entre théâtre et christianisme, pour montrer combien les deux sont fondamentalement incompatibles. Son ouvrage tend à démontrer l'échec systématique et inévitable des tragédies de Corneille (*Polyeucte* et *Théodore, vierge et martyr*). Il fait du théâtre une contre-Église, dont l'action en est l'exact opposé². Comme le souligne Simone de Reyff :

Le théâtre s'oppose à la prière, dans la mesure où il projette dans l'âme du spectateur les vains fantômes qui l'empêchent de s'adonner à Dieu. [...] Avides de délectations immédiates, les amateurs de la scène perdent insensiblement le goût d'un message dont ils ne perçoivent plus les indicibles saveurs³.

L'ouvrage de Nicole devient une référence pour les années à venir. Il se distingue de la production théâtrophobe en ce qu'il propose une réflexion nouvelle, sans recourir systématiquement aux références patristiques sur lesquelles se focalisent la plupart des autres traités. L'autre particularité est qu'il est un des rares ouvrages exclusivement dédiés au théâtre. La plupart des textes antithéâtraux prennent la forme de chapitres, de courts pamphlets ou de lettres, mais peu de livres entiers sont dévolus à la question. Avant Nicole, seuls trois auteurs ont produit un traité exclusivement sur le théâtre : Daniel Tilenus en 1600, André Rivet en 1639 et Philippe Vincent en 1647. Or ces trois auteurs sont protestants. Le *Traité de la Comédie* de Nicole est donc le premier grand traité théâtrophobe catholique du XVII^e siècle. Il sera rejoint par le traité du prince de Conti (1667) et les *Maximes et réflexions sur la Comédie* de Bossuet (1694). Autrement dit, tout le XVII^e siècle est structuré autour de six grands ouvrages : les trois premiers, publiés dans la première moitié du siècle, sont protestants ; les trois suivants, tous publiés après 1660, sont catholiques.

¹ Pour cette question de la datation du texte, voir l'introduction du texte par Laurent Thirouin, dans *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 16-19.

² « Il est si vrai que la Comédie est presque toujours une représentation des passions vicieuses, que la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le théâtre ». *Ibid.*, p. 64.

³ Simone de REYFF, *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 92.

Avec l'ouvrage de Nicole, le théâtre semble définitivement s'opposer à l'Église, présenté comme incapable d'en assimiler les valeurs et de les représenter sur scène. Les rivaux sont dorénavant clairement identifiés, et le théâtre est perçu comme un ennemi d'autant plus dangereux qu'il s'est infiltré dans l'Église, comme un renard dans le poulailler. En s'en prenant, entre autres, à Corneille et à ses pièces chrétiennes, Nicole fait entrer le théâtre contemporain dans la querelle. Il n'est plus question de condamner le théâtre dans son essence, en s'appuyant uniquement sur l'Antiquité. À présent, il faut enregistrer l'importance de la production théâtrale contemporaine. La réponse des théâtrophiles, et en particulier de d'Aubignac, est alors de proposer une vision nouvelle de l'histoire théâtrale, en s'appuyant également sur les pièces contemporaines et en évacuant le problème des autorités patristiques antiques, pour inscrire le théâtre dans une évolution vers un perfectionnement.

Yves de Paris et l'évolution du théâtre entre 1639 et 1658

Pour comprendre l'évolution de la perception du théâtre, le cas du capucin Yves de Paris peut s'avérer éclairant. En l'espace de vingt ans, il publie deux versions d'une même condamnation du théâtre. Si sa posture n'engage que lui, et ne saurait représenter la vision de l'Église catholique dans son ensemble, elle apporte néanmoins de nombreux indices sur la façon dont cette vision a pu évoluer, et de ce qu'elle a retenu des mutations du théâtre.

Les capucins n'ont pas de principes idéologiques fermes, peut-être parce qu'il s'agit d'une congrégation encore jeune¹. Yves de Paris s'appuie beaucoup sur saint Thomas d'Aquin, sans pour autant adhérer à tous ses préceptes ; cependant ses écrits présentent deux caractéristiques. La première est sa volonté de participer à la réforme catholique, notamment par les missions². Cela le conduit notamment à croiser le fer avec Jean-Pierre Camus, dans les années 1630, à propos du rôle des frères dans le salut des fidèles³. La seconde caractéristique concerne son rejet total de la pensée de Port Royal : il attaque en particulier les positions d'Arnauld et de Barcos.

Les deux ouvrages de morale du père Yves de Paris semblent s'adresser principalement au libertin converti, pour lui enseigner ses devoirs. Ils se composent, comme à l'accoutumée,

¹ Elle s'est établie en France en 1570.

² Sur ce point, voir Bernard DOMPNIER, « Les missions des Capucins et leur empreinte sur la Réforme catholique en France », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 70 / 184, 1984, p. 127-147.

³ Il publie en 1633 *Les Heureux succès de la piété* où il s'en prend vivement aux évêques de France qui pouvaient lui refuser ce droit d'œuvrer à la direction des âmes. Charles CHESNEAU, *Le père Yves de Paris et son temps (1590-1678)*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1946, p. 5.

d'une série de règles pour la bonne conduite de sa vie, en tous points et en tous lieux. Les chapitres sur le théâtre s'insèrent tous deux dans les parties sur le comportement de l'homme en société, que ce soit « les divertissements de l'homme particulier » en 1639, ou les « intérêts de Dieu, en la conduite particulière des Chrétiens » en 1658. Alors qu'il liste en 1639 les différentes occasions de s'amuser, il est plutôt question, vingt ans après, d'édicter les commandements qui régissent la vie courante du bon chrétien. À ceci près qu'en 1658, l'intitulé du chapitre sur le théâtre diffère des autres qui le suivent et le précèdent. Au lieu d'énoncer des commandements à l'infinitif (« Modérer l'avidité d'amasser des biens pour les enfants », « Ne point contracter de mariage avec les Hérétiques », « N'avoir des divertissements que légitimes et modérés ») ou bien de viser des comportements et des postures à tenir (« De l'amitié des mères pour leurs enfants », « Du respect que les enfants doivent à leur père et mère »), le chapitre « Des Théâtres et des Romans » cible explicitement deux formes de divertissement spécifiques, sans qu'il ne soit question d'attitude. Par son intitulé même, le chapitre apparaît comme exceptionnel, à la fois comme une digression et un coup de projecteur¹, et la version de 1658 met à jour ses recommandations écrites vingt ans plus tôt.

Les deux textes suivent la même stratégie argumentative en trois étapes : après avoir brièvement énoncé les potentielles vertus du théâtre, Yves de Paris en fait une critique véhémement pour enfin rappeler les sanctions possibles et inviter les spectateurs à se ressaisir et éviter les spectacles. Ils s'ouvrent de la même manière, par une concession en forme d'éloge sur ce qu'apporte la comédie à l'être humain : elle a pour vertu d'user du temps de manière à le rendre intelligible. C'est d'ailleurs ce qui la rend supérieur aux autres arts, selon Paris :

L'homme a trouvé les inventions, des tableaux, des sculptures, des livres, pour soulager sa mémoire, et pour se rendre autant qu'il se peut, les choses passées comme présentes. Néanmoins ces espèces sont mortes et trop limitées, pour rendre nos sens et nos esprits satisfaits ; c'est pourquoi les Théâtres entreprennent d'achever, ce qui manque à tous ces arts, et de nous faire voir les choses éloignées, avec des expressions plus vives, qui emportent même quelques avantages sur le naturel. Car les grandes choses ne paraissent ordinairement au monde, que dans des longueurs pour qui la vie d'un seul homme ne suffit pas ; mais les théâtres recueillent ce qui sert pour la parfaite intelligence d'un sujet ; en moins de deux heures, ils font voir la naissance, le progrès, les difficultés, la fin des aventures qui exercèrent le monde durant plusieurs années et plusieurs siècles².

¹ En 1639, l'intitulé du chapitre ne diffère en rien des autres (« De la promenade », « De la chasse », « Des études moins sérieuses », « Du jeu », etc.). YVES DE PARIS, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 511-512.

Alors qu'il insiste sur la relation au passé, et à la difficulté d'appréhender « les grandes choses », il décale légèrement l'angle d'attaque vingt ans plus tard en l'orientant vers « l'amour » des hommes pour les « affaires de ce monde » :

Le temps est tout ensemble et trop lent et trop vite pour l'amour que les hommes portent aux affaires de ce monde, car il n'en donne la jouissance, qu'après beaucoup de remises, et puis il la réduit bientôt au rang des choses passées. On a trouvé l'art d'ajuster aux désirs humains, ces deux mouvements qui semblent contraires et en deux heures représenter aux yeux sur les théâtres, toutes les grandes actions avec les aventures d'une longue et célèbre vie ; comme si elles étaient présentes¹.

À la démarche intellectuelle d'appréhension du monde s'oppose une démarche de plaisir, où l'homme cherche moins à comprendre qu'à jouir. Le capucin fait également disparaître les potentialités vertueuses du théâtre, qu'il décrivait en 1639 :

La magnificence des Théâtres, les changements des scènes ; la beauté, les ornements des personnages, contribuent beaucoup au plaisir, et une secrète sympathie fait que les mouvements du cœur sont plus forts, néanmoins plus doux, en ce qu'ils paraissent plus justes étant communs dans les assemblées.

Il est certain que si les théâtres ne représentaient que les choses honnêtes, la pompe de leur appareil, et les naïvetés de leurs actions, seraient de belles et puissantes armes, pour assurer l'empire de la vertu dans le cœur. Ces spectacles feraient un des plus doux divertissements de l'homme particulier qui vit dans les villes ; et je crois qu'il ne pourrait prendre un plaisir plus innocent, que celui où l'esprit est en état d'agir pour se perfectionner, quand il se délasse².

Le théâtre est acceptable à certaines conditions, et l'auteur n'hésite pas à lister les éléments de la représentation qui participent au pouvoir de la scène. Tout cela est réduit à quelques traces vingt ans plus tard. Ne subsiste dans la seconde version qu'une formule lapidaire pour rappeler ce que pourrait être le théâtre s'il était bien pratiqué : « Ces expressions où l'on emploie les deux sens plus familiers de l'esprit, où la parole est animée de l'exemple, où l'on voit ce qu'elle enseigne seraient extrêmement efficaces pour porter les hommes à la vertu³ ». Le ton s'est durci, il n'est plus temps de concéder des vertus à l'ennemi.

En revanche, le temps de la critique se voit sensiblement développé. Les deux textes suivent la même logique argumentative. Tout d'abord, le grand défaut du théâtre – qui ruine son potentiel vertueux – est de plaire : la comédie avait pour fin en 1639 de « délecter » ; elle « [excite] les passions » en 1658. Cette logique de la satisfaction des passions amène à

¹ YVES DE PARIS, « Des Théâtres et des Romans. Chapitre XVIII. », *L'agent de Dieu dans le monde*, Paris, Denis Thierry, 1658.

² YVES DE PARIS, *op. cit.* [1639], p. 513-514.

³ YVES DE PARIS, *op. cit.* [1658], p. 486.

représenter des histoires de pouvoir, d'amour, et des farces ; à mettre scène des « usurpateurs », des « guerres », et montrer des trésors de « méchanceté » : autant de stratégies que le texte de 1659 développe longuement. Le pouvoir tient le devant de la scène, et l'amour est traité dans les mêmes termes :

[1639] L'amour qui est le tyran des cœurs, est *le grand sujet des théâtres*, et pour expliquer sa puissance, on le décrit *qui arme toutes les passions*, qui commet tous les désordres imaginables, sous un prétexte de Justice¹.

[1658] L'amour est une autre passion, la plus vive, *la plus universelle* dans tous les cœurs, et dont chacun fait gloire, d'être possédé par excellence. Aussi *le théâtre en fait, ou son sujet principal*, ou l'intermède qui donne de l'agrément et de l'attention à toute la pièce².

Il en va de même pour la farce, dont les griefs sont identiques dans les deux versions³, au point de reprendre la formule de « jeter de l'huile sur le feu » pour illustrer les dangers du théâtre sur les passions des spectateurs⁴.

Malgré une stratégie et un déroulement argumentatifs similaires, Yves de Paris développe sa critique en 1658 par trois ajouts. Le premier consiste en une plus longue description des luttes politiques mises en scène, pour montrer que le théâtre apprend aux spectateurs à usurper le pouvoir, développant ainsi le *topos* du théâtre comme école du vice et de la débauche :

Un politique usurpateur, se plaît en ces feintes, qui expriment sa conduite au naturel, qui la justifient par un applaudissement public ; ce que les autres prennent pour un divertissement lui est une étude⁵.

Le deuxième ajout concerne la réforme du théâtre. Le père capucin enregistre de fait les évolutions esthétiques des dernières décennies, tout en réorientant sa riposte :

¹ YVES DE PARIS, *op. cit.* [1639], p. 514. Je souligne.

² YVES DE PARIS, *op. cit.* [1658], p. 486. Je souligne.

³ « Si les comédies ont fait une leçon, *les farces font un jeu des impuretés* ; les raptés et les adultères y *passent pour des galanteries*, on les représente avec quelques rencontres lascives qui gagnent l'attention, et qui font passer l'effronterie pour une subtilité » *op. cit.* [1639], p. 517 Je souligne. « Je ne dis rien de la farce, dont le sujet, les gestes, les paroles, *les rencontres sont toujours dans une effrontée lasciveté* ; où les prostitutions, les raptés, les adultères, ces crimes qui noircissent les maisons, qui perdent les âmes, et offensent Dieu, *passent pour des gentilleses*, enfin où l'on pêche par les yeux et par les affections de tout un peuple » *op. cit.* [1658], p. 491. Je souligne.

⁴ En 1639, il l'explique de cette manière : « Nos inclinations ne se portent déjà que trop au mal, sans qu'il faille jeter de l'huile sur les flammes » *op. cit.* [1639], p. 517. En 1658, il tourne l'image en question : « Pourquoi jeter de l'huile dans un feu déjà trop ardent, et que toutes les lois tâchent de tempérer ? » *op. cit.* [1658], p. 490.

⁵ *Ibid.*, p. 487.

On dit que les théâtres sont aujourd'hui si reformés, qu'on n'y représente rien de lascif. Mais cette courtoisie, cet art d'aimer qui en apparence n'a rien que d'honnête, ne laisse pas de porter à la déshonnêteté, comme la main qui pousse quelqu'un sur le premier pas du précipice, l'y jette quoiqu'elle ne le conduise pas jusques au fond. Ce n'est pas un amour purement brutal et sensible, qui fait les grands désordres dans le monde ; [...] c'est cet amour qui met les soupirs au cœur, les larmes aux yeux, la pâleur sur le visage, qui occupe jour et nuit toutes les pensées, qui porte à l'extravagance et à la fureur, et voilà l'amour que les plus chastes théâtres mettent dans les cœurs¹.

L'amour au théâtre en 1658 est devenu sournois et sensible, et n'a plus rien des « jalousies enragées » du début du siècle². C'est un amour bienséant, qui se présente comme « une généreuse fidélité³ », presque vertueux, mais d'autant plus dangereux qu'il s'imprime plus facilement dans le cœur des spectateurs. D'où un troisième ajout qui reflète ce changement de catégorisation du théâtre – l'ajout d'un paragraphe sur les romans. En effet, le titre même du chapitre de 1658 invite à penser autrement le théâtre, à présent associé à la production romanesque. Yves de Paris associe théâtre et roman en ce que tous deux usent des sentiments pour jouer avec le cœur du spectateur-lecteur :

C'est dites-vous, un plaisir d'y voir les passions naïvement bien représentées, ce plaisir vient de la sympathie et du rapport qui est entre les secrets mouvements de votre cœur, et ceux de ces personnages où vous vous voyez comme dans un miroir, Il semble même qu'ils soient les objets, et que vous en représentiez les espèces, car vous pleurez avec eux dans les disgrâces, vous combattez, vous surmontez, vous jouissez avec eux : les craintes, les espérances, les joies vous sont communes ; vous êtes d'esprit et d'affection dans tous leurs accidents. Ce n'est pas là seulement avoir de l'amour par une surprise d'inclination, c'est aimer son amour⁴ [...]

L'auteur applique au roman le lieu commun du théâtre miroir du monde. Il poursuit également sa description des impressions de l'amour sur le spectateur, pour insister sur le processus d'identification. La similitude est telle qu'il affirme que « le Roman est une comédie perpétuelle⁵ », entérinant le changement de catégorisation du théâtre, qui acquiert un statut plus littéraire. Le texte de 1658 élude davantage la question du théâtre comme assemblée de

¹ *Ibid.*, p. 490.

² L'amour est décrit de façon bien plus violente en 1639 : « On y voit les premières complaisances, d'une beauté qui se terminent en des adultères, en des sacrilèges, en des jalousies enragées ; l'on y déploie tous les artifices de la perfidie, toutes les fureurs du désespoir ; tous les massacres, tous les venins de la cruauté, toutes les horribles cérémonies des démons ; les éléments sortent de leurs places, les furies de l'enfer, les morts des sépulcres, les Dieux de leur trône ; on va chercher les autres mondes pour soutenir les intérêts de cette funeste et malheureuse passion » *op. cit.*, p. 515.

³ YVES DE PARIS, *op. cit.* [1658], p. 490. Paris use à trois reprises de ce mot « fidélité » en 1658, alors qu'il est complètement absent vingt ans plus tôt. Le théâtre semble bien plus associé à des vertus chrétiennes et morales qu'auparavant.

⁴ *Ibid.*, p. 492.

⁵ *Ibid.*

spectateurs, au profit du texte et de sa manière de raconter les passions. Tous les ajouts développent des problèmes d'ordre dramaturgique et littéraire. Il reconnaît que le théâtre est légitimé par son appartenance aux belles lettres, comme ont pu en rêver Richelieu ou l'abbé d'Aubignac. Cette nouvelle légitimité du théâtre, qui acquiert une place nouvelle dans la hiérarchie des divertissements, apparaît enfin dans la dernière partie des deux textes, consacrée à chaque fois aux attitudes qu'il faut adopter contre le théâtre.

C'est là que les textes varient grandement. En 1639, le capucin choisit comme stratégie de révéler au spectateur son implication criminelle dans le théâtre :

Ceux qui voient faire un larcin, un blasphème, un sacrilège, n'en commettent pas le crime, s'ils ni donnent point leur consentement, dit un saint Père. Il n'y a que les comédies, où ceux qui regardent, et qui agissent commettent un même péché ; où la vue devient contagieuse et criminelle ; où ceux qui sont venus chastes, s'en retournent incontinents¹.

Il achève en dénonçant un théâtre qui rend coupable aussi bien l'acteur que celui qui le regarde. S'ensuit un très bref historique des condamnations de la comédie, que ce soit par les lois romaines qui frappaient d'infamie les comédiens, que par les « lois Ecclésiastiques » qui ont interdit aux acteurs de représenter des mystères, pour conclure en invitant à la sagesse et au retour aux préceptes bibliques :

Que le sage fuie donc ce divertissement, qui peut le rendre criminel, et qui hasarde, s'il ne ruine sa conscience ; s'il veut des spectacles, il a les histoires Saintes et profanes ; il a tous les jours l'exemple des Saints, il a ce qui se passe dans le grand monde, où il trouve de quoi rire par indifférence, et de quoi pleurer par compassion².

Vingt ans plus tard, Yves de Paris opte pour une stratégie plus politique consistant à évacuer la dimension historique au profit d'une mise en accusation du spectateur. L'enjeu n'est plus de lui dévoiler sa culpabilité, mais de lui rappeler qu'il pèche en pleine conscience et qu'il s'y complait « par un jugement rassis et réfléchi ». Il met surtout en évidence la relation particulière qu'entretient le théâtre avec le pouvoir : « C'est ce qui rend les comédies infâmes par les lois, et néanmoins si célèbres, par la coutume qu'elles ont les puissances et les juges de la terre pour auditeurs, qu'elles sont à leur gage et sous leur protection³ ». Ce rapport étroit avec le pouvoir explique l'insistance en 1658 sur la façon dont le théâtre apprend l'usurpation et la tyrannie : Yves de Paris parle directement aux puissants qui ont pris les jeux scéniques sous leur aile. Le

¹ YVES DE PARIS, *op. cit.* [1639], p. 518.

² *Ibid.*

³ YVES DE PARIS, *op. cit.* [1658], p. 491.

dernier paragraphe vise clairement cette protection royale, à laquelle il souhaite mettre un terme :

C'est un grand reproche à la France si Chrétienne de voir que ces méchants livres, ces corrupteurs de jeunesse s'y débitent sous l'autorité d'un privilège. Dieu s'offense que la Majesté du Roi, qui est son image, soit profanée jusques à la faire servir à cet infâme ministère. Il demande que les Magistrats s'opposent à cela et au commerce de semblables pièces, beaucoup plus que des poisons puis qu'elles infectent les sources de la vie civile, qu'elles étouffent l'amour de la vertu, qu'elles font un jeu des crimes, et qu'elles portent efficacement les hommes à tout ce que les lois divines et humaines leur défendent¹.

Dans cet appel à l'autorité, où le père capucin mélange les « livres » et le théâtre, il accuse l'octroi des privilèges d'impression et blâme le fait que la production littéraire et dramatique soit à ce point encouragée par la politique royale. Il n'est donc plus question de sagesse du spectateur, mais de fermeté de la part du protecteur.

Les accusations d'Yves de Paris à vingt ans d'écart révèlent les nouvelles orientations stratégiques pour condamner le théâtre. À l'aube de la décennie 1660, il s'agit de faire preuve d'une nouvelle rigueur, en ciblant la comédie comme une pratique à part entière, qu'il s'agit dorénavant de distinguer des autres divertissements populaires. Réformé et moralisé, le théâtre a gagné en légitimité, nécessitant un ajustement argumentatif pour le condamner malgré sa moralisation – ou plutôt le condamner davantage du fait d'une moralisation coupable de masquer plus habilement la profonde nocivité du théâtre.

Une nouvelle rigueur

Mieux cibler le rival

Les textes polémiques contre le théâtre l'ont toujours associé à d'autres divertissements, bien qu'ils aient changé au fil du temps. La taverne, la boisson et le dé ont cédé la place aux bals et plus généralement à la danse, qui reste l'autre grande pratique combattue ; l'heure est désormais à la segmentation des différentes pratiques récréatives.

Il n'est plus question de penser que la farce puisse faire partie du théâtre : en 1646, Amable Bonnefons rappelle dans sa *Science du chrétien* que la farce est le pire spectacle que l'on puisse voir au théâtre, contrairement au « corps de la comédie » qui, lui, peut être bon². Il

¹ *Ibid.*, p. 493-494.

² Amable BONNEFONS, *Science du chrestien*, 1641, p. 642.

suffit donc de partir avant la fin de la représentation, pour éviter d'assister aux farces qui suivent la pièce principale, et sortir indemne du spectacle. L'affirmation du théâtre passe donc encore par le dénigrement d'un théâtre, celui des tréteaux et de la foire, comme le souligne Servane l'Hôpital à propos d'une anecdote sur la conversion du chef de la troupe du duc d'Orléans, qui refuse qu'on l'appelle « saltimbanque » :

L'anecdote [...] confirme que la légitimation des comédiens dans les années 1640 se fait au détriment des bateleurs des tréteaux de la Foire, des « opérateurs » jouant des « farces » pour « attirer le peuple ». C'est le raisonnement de Scudéry dans l'*Apologie du théâtre* (1639) qui s'efforce de distinguer « bateleur » et « comédien¹ ».

Entre les années 1640 et 1670, de nouvelles hiérarchisations du divertissement se mettent en place, qui varient selon l'aversion qu'on éprouve à l'égard du théâtre. Certains polémistes enregistrent la légitimité nouvelle du théâtre et son implantation durable dans le champ des récréations publiques. Jean Cordier consacre par exemple aux divertissements un chapitre du deuxième tome de sa *Famille sainte*, pour distinguer les licites des répréhensibles². Il distingue neuf types de récréations : l'entretien et la société, la promenade, la musique, les bals et les danses, la comédie, la lecture, le jeu, les masques et les « momons », et enfin la chasse, qu'il hiérarchise du plus inoffensif, « le plus commun³ », jusqu'aux masques où « tout n'en vaut rien⁴ ». Cette nouvelle hiérarchie des divertissements offre au théâtre une place à part entière, qui se distingue des jeux populaires, tels que les jeux de hasard ou le carnaval, et s'autonomise par rapport aux autres activités récréatives. Cordier considère également que théâtre et masques n'ont presque plus rien à voir. La comédie est une pratique sans danger « si elle n'a ni farce, ni danse qui tire au libertinage ou à la lasciveté⁵ », et surtout, elle n'est en rien comparable aux momeries qu'il décrit tant ailleurs. En effet, l'avant-dernière section de son chapitre est dévolue aux « Masques et Momons », où Cordier prend soin de dégager une triade infernale du divertissement :

¹ Servane L'HOPITAL, *Toucher le cœur. Confrontation du théâtre et des pratiques de piété en France au XVII^e siècle*, Lyon Lyon 2, 2015, p. 74.

² Il y affirme d'emblée la nécessité des divertissements – dont le théâtre – suivant la doctrine thomiste sur l'eutrapélie et les préceptes de François de Sales dans son *Introduction à la vie dévote*. Les critères nécessaires à la légitimation d'un divertissement sont les suivants : il doit nourrir la bonté humaine, être licite, modéré et respectueux de la personne qui s'y adonne.

³ Jean CORDIER, *La famille sainte*, Paris, Denys Bechet, 1666, p. 421.

⁴ *Ibid.*, p. 487. Il met par ailleurs la chasse de côté, ne sachant trop en déterminer la dangerosité.

⁵ *Ibid.*, p. 466.

Le jeu, le bal, et le déguisement sont les trois ennemis jurés de l'innocence qui se doit trouver dans les divertissements ; le déguisement est le plus malin de tous, car outre qu'il a toute la mollesse du bal, et l'insolence du jeu qu'il joint souvent ensemble, et de qui il se fait servir, quand il lui plaît, il a encore une malice qui lui est particulière, qu'on peut nommer dissimulation. L'affaire du bal et du jeu étant déjà expédiée, et l'un et l'autre étant déjà bannis de la conversation Chrétienne, il est aisé de conclure que le déguisement en doit être retranché tout à fait ; il en est de plusieurs sortes ; mais il n'en est point de bons : Les uns déguisent leur sexe, les autres leur visage, quelques-uns leur parole, et tous leur habit et leur condition¹.

Si la description qu'il fait du déguisement rappelle l'art du comédien, et sa capacité à contrefaire sa voix et son identité, Cordier ne fait à aucun moment le rapprochement entre ce déguisement et l'acteur. Dans cette section, jamais il n'emploie le terme de « comédie », ni même de « farce », mais il lie explicitement ces jeux de déguisement au « jeu » de hasard et au « bal ». Autrement dit, s'il existe encore une série de divertissements condamnables plus ou moins apparentés, le théâtre n'en fait plus partie. La position de Cordier est par ailleurs assez conciliante à l'égard du théâtre, qu'il accepte à condition d'être pratiqué avec modération². À près d'un siècle d'écart, Cordier reprend à son compte la tolérance prônée par Pierre Massé, à la différence que ce dernier ne s'y intéressait qu'à la marge de son discours.

Une telle stratégie répond à des considérations sociales. Il s'agit d'une part de hiérarchiser pour encadrer plus strictement les pratiques plus populaires, comme le carnaval, spécifiquement ciblé dans la section sur les masques, et qu'on célèbre encore malgré de multiples interdictions³. De la même manière, il accuse la chasse d'entraîner toute une population loin de la messe dominicale⁴, comme pouvait le déplorer au XVI^e siècle un Pierre Massé, au sujet des processions⁵. D'autre part, le théâtre ayant acquis une certaine respectabilité, Cordier ouvre sa section sur le théâtre par une allusion au *theatrum mundi* : « Notre vie à en parler dans la vérité n'est proprement qu'une Comédie, dont nous sommes tous les Acteurs. Le monde est le théâtre sur lequel chacun monte à son tour⁶ ». Il lui accorde de fait une certaine légitimité, assimilant l'argument du théâtre comme miroir du monde, tout droit venu des apologies, pour lui conférer

¹ *Ibid.*, p. 486-487.

² La conclusion de sa section sur la comédie est explicite : « on y peut donner un petit temps par manière de récréation ; mais d'en faire coutume, c'est n'entendre pas ce que veut dire le mot de divertissement. » *Ibid.*, p. 466.

³ Cordier se réfère aux édits du Parlement de Toulouse. *Ibid.*, p. 491.

⁴ « Quelques-uns ont assuré de plus, que les Chasseurs sont rarement dévots. Certes tous ne sont pas des Saints Hubert ou des Saints Eustaches : Cette passion en emporte plusieurs à faire des Dimanches, des jours de plaisir ; à traîner après eux une foule de Paysans et de Valets, pour ne laisser point échapper un Gibier, qu'ils auront reconnu la veille ou quelques jours auparavant. De Messe ou de Vêpres il ne s'en parle point : Monsieur le veut, il faut suivre, si on ne veut être maltraité, et Monsieur ne devrait pas vouloir ce que Dieu défend. » *Ibid.*, p. 501-502.

⁵ Voir chapitre 1, p. 34-35.

⁶ *Ibid.*, p. 456.

l'utilité sociale de refléter les turpitudes du monde. Il témoigne d'une certaine modération : la comédie a gagné en respectabilité, mais reste potentiellement dangereuse, si elle est dérégulée. Cette tolérance est peut-être due à sa qualité de jésuite, bien que les positions au sein de cette compagnie soient souvent variables.

D'autres au contraire luttent contre cet état de fait et en exacerbent la dangerosité, en usant du même procédé de hiérarchisation, comme dans le *Rituel Romain du pape Paul V à l'usage du diocèse d'Alet*¹, publié en 1667 et 1670 par Nicolas Pavillon. L'objectif est radicalement contraire : alors que Cordier prend acte d'une intégration sociale du théâtre, le *Rituel d'Alet* durcit considérablement le ton à l'encontre des spectacles et des comédiens, en mettant le théâtre au sommet des pratiques répréhensibles. Le texte de Pavillon participe de l'appropriation des édits de Rome par les autorités ecclésiastiques françaises. En 1614, le pape a publié le *Rituale Romanum*, qui devient de fait l'ouvrage de référence, mais Pavillon l'accommode à la française et à l'esprit de Port Royal. Comme le souligne Jean Dubu, il « revendique le droit, sinon le devoir pastoral d'adapter le texte romain », et ce dès le Privilège de l'ouvrage :

Le sieur Nicolas Pavillon Évêque & Comte d'Alet [...] auroit veu exactement le Rituel Romain du Pape Paul V, qu'il auroit mis dans son ordre avec des Instruction sur les matières des Sacrements & les Rubriques en François² [...]

Evêque d'Alet depuis 1637, Pavillon est également un proche d'Antoine Arnauld et de Barcos, le second abbé de Saint-Cyran, qui l'aurait d'ailleurs aidé à rédiger pendant plus de vingt ans son *Rituel*, dont la particularité est de se distinguer du modèle romain sur la question des comédiens. Le *Rituale* de 1614 ne les condamne pas. Les versions françaises remanient le texte de Rome et inscrivent des articles contre les acteurs et le théâtre. L'utilisation des rituels comme arme contre le théâtre prend son essor à partir de 1649 où, pour la première fois, il est fait mention des comédiens dans le rituel de Châlons. À partir de cette date, les versions postérieures

¹ Un rituel est un livre liturgique catholique contenant les rites des sacrements et des sacramentaux. Rédigé à destination du personnel ecclésiastique, il fait suite à l'engagement papal de publier un ouvrage de référence en accord avec les recommandations du concile de Trente. Mais face à la lenteur du processus de rédaction, les prélats des provinces n'hésitent pas à promulguer leur propre rituel, en compilant et personnalisant les instructions tridentines. Le rituel d'Alet réagence les instructions du concile de Trente, qui n'a jamais été reçu officiellement en France, bien que nombre de ses décrets y aient été adoptés.

² Cité par Jean DUBU, « Le rituel d'Alet », *Chroniques de Port-Royal : bulletin de la Société des amis de Port-Royal*, 1983, p. 39-59, p. 40. Je m'appuie sur cet article pour rendre compte de la particularité de ce rituel et de la personnalité de Nicolas Pavillon.

incluent cette même charge contre le théâtre. Et le rituel de Pavillon s'avère le plus sévère¹. À propos « Du Délai ou Refus de l'absolution », voici ce qu'il suggère :

Quelles sont les occasions les plus ordinaires de la première sorte ? C'est [...] de lire des livres qui traitent des matières d'impureté ; de se trouver en la compagnie de personnes dissolues & libertines [...] ; de faire profession de jouer continuellement aux cartes & aux dés ; de tenir pour les autres un lieu préparé à cet effet ; d'aller aux cabarets sans nécessité, & seulement par un esprit de débauche² [...]

Les jeux de hasard apparaissent comme une occasion de voir son absolution retardée. Plus généralement, c'est le fait de se retrouver dans un débit de boissons qui est ici réprimandé. Le paragraphe suivant augmente la sanction d'un cran, puisqu'il s'agit de se voir refuser l'absolution :

Quelles sont les occasions plus ordinaires de la seconde sorte ? Les festins fréquents à ceux qui se laissent aller facilement à boire avec excès ; le jeu pour ceux qui connaissent qu'ils s'y laissent emporter aux jurements & aux blasphèmes ; les assemblées & les parties de divertissements d'hommes & de femmes, pour ceux qui se sentent faibles à concevoir de mauvais désirs, & à commettre d'autres semblables péchez³ [...]

Pavillon reprend peu ou prou les mêmes amusements que précédemment, mais ajoute le critère de la pleine conscience : aller au jeu en toute connaissance de sa faiblesse mérite de se voir directement refuser le pardon. C'est dans cette section qu'il évoque alors le théâtre, soit « les assemblées & les parties de divertissement d'hommes & de femmes », en insistant avant tout sur la dimension sociale du spectacle, et sur la promiscuité des sexes. Alors que la condamnation des jeux de dés est relative, la fréquentation du théâtre implique immédiatement le refus de l'absolution. De la même manière, il liste les personnes qui s'exposent à une telle sanction, dont « ceux qui fréquentent les bals & les comédies, où ils commettent ordinairement plusieurs péchez d'impureté, comme mauvais désirs, pensées sales, regards lascifs, & attouchements deshonnêtes⁴ ». La gradation des péchés va à rebours de celle proposée par Cordier : ici, c'est le théâtre qui est directement visé et considéré comme une occasion bien plus grave de pécher.

¹ Sur cette évolution des rituels, voir le chapitre V « Le rituel romain et les rituels des diocèses de France au XVII^e siècle », dans Jean DUBU et Bruno NEVEU, *Les églises chrétiennes et le théâtre : 1550-1850*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997, p. 72-83.

² Nicolas PAVILLON, *Rituel romain du Pape Paul V, à l'usage du diocèse d'Alet*, Paris, Charles Savreux, 1667, p. 114.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 115.

La hiérarchie des divertissements révèle un clivage entre deux attitudes. D'un côté, on envisage le théâtre comme une pratique sociale devenue incontournable, qui a su se policer, et que l'on peut tolérer avec modération. De l'autre, on estime que le théâtre est au contraire un mal bien plus grand que les autres divertissements. Les traités témoignent qu'il se distingue progressivement des autres divertissements, et acquiert un statut à part entière, bien qu'encore souvent associé aux danses et aux bals. L'association du théâtre et de la danse existe depuis le siècle précédent. Elle suscite parfois, sous la même plume, des traités jumeaux : Philippe Vincent a participé à un Procès des Dances, quelques années avant son *Traité des théâtres*¹. En 1662, le père Lejeune publie un sermon « contre les bals, les danses ou comédies, et autres divertissements mondains qui sont des allumettes de luxure », où il déplore que le diable allume le feu sur terre, comme les bals et divertissements, que les réprouvés nomment « innocents », alors que ce ne sont que « des allumettes du feu d'impudicité, et des tisons du feu dévorant qui tourmentera les impudiques en toute l'étendue des siècles² ». Ce couple théâtre et danse, qui devient le véritable couple infernal parmi les autres pratiques répréhensibles, est vraisemblablement redynamisé par la traduction du traité de saint Charles Borromée en 1643 pour le clergé français. Publié en 1599 en latin, il sert de base pour l'esprit du concile de Trente, et devient la source principale du traité du prince de Conti. Or son titre, *Opusculum de choreis e spectaculis* (traduit en français par *Traité contre les danses et les comédies*), façonne ce duo de divertissements, que l'on retrouve par la suite dans la plupart des écrits contre le théâtre. Le sermon de Lejeune témoigne de l'influence incontestable des écrits de Borromée dans la production théâtophobe, non sans risque de confusion ou de déformation du propos originel. Jean Dubu rappelle que l'évêque de Milan est perçu par les théâtophobes comme l'anti-modèle de Mazarin, et « l'antidote le plus sûr à la corruption de la morale ». Mais la traduction que l'on en fait explicite en latin ce qui n'était suggéré qu'avec concision en italien. Borromée ne propose pas de doctrine claire contre le théâtre³, et lorsqu'il attaque les « comédiens », ce sont en vérité les « histrions » qu'il cible, du fait de leur vagabondage. Mais la production

¹ Sur Philippe Vincent, voir J. H. PHILLIPS, « Les chrétiens et la danse. Une controverse publique à La Rochelle en 1639 », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, vol. 123, Librairie Droz, 1977, p. 362-380. Cette question des proximités entre théâtre et danse a fait également l'objet d'une recherche spécifique, lors du séminaire organisé par Florence d'Artois « Haine de la danse, haine du théâtre » qui s'est tenu de mars à mai 2019 à Sorbonne Université dans le cadre du projet « Haine du théâtre » de l'Obvil.

² Jean LEJEUNE, « Sermon LXII. Contre les bals, les danses ou comédies, et autres divertissements mondains qui sont des allumettes de luxure », *Le Missionnaire de l'Oratoire*, Toulouse, Jean Boude, 1662, p. 588-617, p. 588.

³ Ecrit à la fin du XVI^e siècle, son traité condamne avant tout le théâtre païen et ce qu'il en reste dans la culture populaire.

théâtrophobe de la seconde moitié du XVII^e siècle, influencée par Borromée, réactive de façon anachronique des griefs vieux de plus d'une cinquantaine d'année.

Le sermon de Lejeune a pour autre particularité d'admettre l'implantation du théâtre dans la société, comme une activité à présent reconnue et réformée, que le public qualifie dorénavant d'« innocent ». Il déploie alors un argumentaire anachronique et dépassé, qui ne tient que par la sainteté de son auteur (saint Charles Borromée), sur une pratique qui a su se réformer, et qui n'est plus la même que celle attaquée à la fin du XVI^e siècle. À présent, le théâtre a gravi les échelons des divertissements, dans un double mouvement : il se distingue des pratiques plus populaires, tel les processions carnavalesques, et acquiert une forme de respectabilité, tout en devenant paradoxalement une pratique plus dangereuse qu'auparavant.

Le théâtre est désormais pensé dans son histoire, selon une perspective téléologique, que porte notamment l'abbé d'Aubignac dans sa *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, dont le titre même indique qu'il s'inscrit dans la querelle de la « moralité » du théâtre¹. La *Dissertation* se veut un complément de la *Pratique du théâtre*, et propose une réponse argumentée aux critiques sur l'immoralité du théâtre, par l'analyse des références patristiques et de leur survivance dans l'époque moderne. Son but est de séparer les pratiques théâtrales antiques et contemporaines, en recourant principalement à deux stratégies.

La première consiste à distinguer le théâtre des autres arts scéniques. Cette distinction est déjà à l'œuvre dans les textes anti théâtraux, mais d'Aubignac la reprend et l'applique aux jeux antiques, en retournant les conclusions à son avantage. Alors que les théâtrophobes se servent de la distinction pour mettre en évidence la dangerosité du théâtre, d'Aubignac cherche au contraire à l'innocenter, en expliquant que ce sont en fait tous les jeux antiques que les Pères condamnent, à l'exception du théâtre. Cette séparation entre l'ancien et le moderne passe par l'insistance sur le caractère religieux du théâtre condamné par les Pères. Les trois premiers chapitres sont étonnamment consacrés à valider les arguments patristiques, en rappelant le lien puissant qui unit le théâtre antique à la religion païenne². Mais le chapitre suivant repose entièrement sur le fait que le paganisme n'existe plus, et que le théâtre moderne est désormais

¹ Je m'appuie ici grandement sur les analyses de Clotilde THOURET, *Le théâtre réinventé : Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PUR, 2019. Je tiens par ailleurs à la remercier chaleureusement pour sa bienveillance et son soutien au sein de l'Obvil, ainsi que de m'avoir transmis son étude avant sa publication.

² « Que les Spectacles des Anciens ont fait partie de la Religion Païenne », « Que la représentation des Comédies et Tragédies était un acte de Religion parmi les Grecs et Romains », et « Que les anciens Pères de l'Église défendirent aux Chrétiens d'assister aux Jeux du Théâtre, parce que c'était participer à l'Idolâtrie ». François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *Dissertation svr la condamnation des theatres*, N. Pepingué, 1666.

séparé de la religion : « cette défense qu'ils prêchaient avec quelque sorte d'anathème, n'a plus ce fondement dans notre siècle¹ ». Puis il s'attache à établir une distinction nette entre histrions et acteurs, dans les chapitres VII, VIII et IX². Selon d'Aubignac, nommer les acteurs « histrions », revient à faire un usage abusif du mot ; mais surtout, les comédiens modernes n'ont plus rien à voir avec leurs homologues antiques. Les bénéfices de cette stratégie sont doubles. Comme le souligne Clotilde Thouret, elle « permet à d'Aubignac d'attacher l'immoralité, l'obscénité, la violence aux seuls jeux scéniques, et ainsi de préserver tout à la fois l'autorité du théâtre antique et l'autorité des Pères de l'Église (leurs condamnations ne portant que sur les jeux, elles sont bien légitimes)³ ». Mais également, elle lui permet de déconnecter définitivement le théâtre de la sphère religieuse⁴, en plaidant pour une pratique scénique entièrement circonscrite dans le champ du pouvoir civil⁵. Le théâtre défendu par d'Aubignac est hors d'atteinte des théâtrophobes religieux, en ce qu'il est sécularisé et sous la protection des autorités civiles.

La seconde stratégie consiste à construire une histoire du théâtre fondée sur son évolution. L'abbé inscrit la pratique du théâtre dans l'histoire, qui va de la barbarie des jeux antiques vers un raffinement progressif, d'où émergent la comédie et la tragédie, plus estimables que les Atellanes en ce que leurs comédiens sont « plus honnêtes en leurs paroles et leurs actions⁶ ». Il opère ensuite un saut dans le temps pour dessiner l'acmé du théâtre, incarnée par la politique de Richelieu. L'apologie se révèle surtout une défense de cette dernière période : d'Aubignac poursuit en décrivant une dégradation progressive de la moralité du théâtre, qui n'a plus la superbe des années 1640. Il déplore le retour des farceurs sur le devant de la scène⁷, et surtout un affaiblissement qualitatif de la production dramatique contemporaine⁸. Comme au début du

¹ *Ibid.*, p. 90.

² « Que les Acteurs des Poèmes Dramatiques étaient distingués des Histrions et Bateleurs des Jeux Scéniques », « Erreurs des Modernes à ce sujet », « Que les Acteurs des Poèmes Dramatiques n'étaient point infâmes parmi les Romains, mais seulement les Histrions ou Bateleurs ». *Ibid.*

³ Clotilde THOURET, *op. cit.*, p. 116.

⁴ « Ce qui fut autrefois un sacrilège, n'est plus maintenant qu'un divertissement public, agréable et sans crime à cet égard » François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 91.

⁵ « Tous leurs soins ne vont qu'à complaire à la Cour de France et à la Ville de Paris, et leurs remerciements ne sont que pour les bienfaits dont nos Princes les honorent » *Ibid.*, p. 92.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁷ « Encore est-il certain que s'étant abandonnés de nouveau à ces Farces ridicules et malhonnêtes que feu Monsieur le Cardinal de Richelieu avait bannies de la Scène, et ayant ressuscité les Turlupins, les Gaultiers Garguilles et les Jodelets, qui sont les vrais Histrions, ils ne doivent pas trouver étrange qu'on leur donne le nom des personnages qu'ils jouent. » *Ibid.*, p. 163.

⁸ « Il est certain néanmoins que depuis quelques années notre Théâtre se laisse retomber peu à peu dans sa vieille corruption, et que les Farces impudentes, et les Comédies libertines, où l'on mêle bien des choses contraires au

siècle, cette apologie opère un tri au sein des pratiques scéniques, pour distinguer le bon du mauvais théâtre. Et la *Dissertation*, en défendant la politique de Richelieu, dessine un passé théâtral fantasmé, où les années 1640 marqueraient l'âge d'or du théâtre français, qu'il faudrait relancer par une politique culturelle forte¹.

D'Aubignac n'a cependant pas l'exclusivité de ce mythe de l'âge d'or. La fin des années 1660 est imprégnée de cette pensée, comme l'illustrent les *Observations* de Rochemont, publiées un an avant la *Dissertation*. Ce dernier fait de l'action politique du cardinal un repère dans l'histoire dramatique, où le théâtre s'est « purifié », et s'en sert pour mieux attaquer Molière. Selon lui, le dramaturge « a ruiné tout ce que ce sage Politique avait ordonné en faveur de la Comédie, et d'une fille vertueuse, il en a fait une hypocrite² ». Le théâtre n'est plus alors condamné dans son essence mais inscrit dans une histoire, et soumis à une évolution, voire parfois une régression. Rochemont envisage la scène à partir d'une double origine : son origine antique, que l'on fait passer progressivement au second plan ; son origine moderne, née de la politique de Richelieu. L'auteur appréhende la comédie à partir de ce temps idéal d'un théâtre moralisé, conforme en tous points aux valeurs civiles et religieuses, et crée un fossé entre cette origine légendaire et la réalité des pratiques scéniques contemporaines, condamnées à n'être qu'une pâle copie.

À travers la rivalité entre les Églises et le théâtre, se construit ainsi une histoire littéraire fondée sur une vision téléologique de la création poétique, où le théâtre français aurait atteint sa perfection dans les années 1640, et serait ensuite voué à se dégrader. Mais que cette décadence du théâtre soit ou non fantasmée, elle n'empêche en rien le public de se rendre en masse dans les salles pour applaudir les comédiens. Et l'affluence est telle qu'il faut y répondre, pour tenter de l'endiguer. Les théâtrophobes s'emparent de ce nouveau statut du théâtre pour adapter leur discours polémique, en proposant un argument paradoxal imparable.

Paradoxe

La réforme du théâtre lui offre une forme de légitimité, qui renforce son caractère menaçant. L'ennemi est d'autant plus dangereux qu'il se dit innocent et réformé, car c'est

sentiment de la piété, et aux bonnes mœurs, ranimeront bientôt la justice de nos Rois, et y rappelleront la honte et les châtiments. » *Ibid.*, p. 245.

¹ Il a déjà avancé les principaux points de cette politique, notamment par la nomination d'un censeur, dans son « Projet pour le rétablissement du théâtre français », dans *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657, p. 387-397.

² B.A. DE ROCHEMONT, *op. cit.*, p. 14.

paradoxalement parce qu'il est réformé qu'il s'oppose encore plus fort à l'Église, au point d'en devenir l'antithèse. Fondé sur le seul et unique plaisir, il incarne les tentations du monde. Un nouvel argumentaire prend en compte cette évolution. Deux écrits deviennent des piliers essentiels de la critique théâtraphobe : le sonnet d'Antoine Godeau et la formule paradoxale de Jean-François Senault.

Le « Sonnet sur la comédie » d'Antoine Godeau, publié en 1654 dans une seconde édition des *Poésies chrétiennes*, devient l'un des topoï théâtraphobes, et il est évoqué à l'envi par les polémistes¹.

Le Théâtre jamais ne fut si glorieux,
Le jugement si joint à la magnificence,
Une règle sévère en bannit la licence,
Et rien n'y blesse plus ni l'esprit, ni les yeux.

On y voit condamner les actes vicieux,
Malgré les vains efforts d'une injuste puissance,
On y voit à la fin couronner l'innocence,
Et luire en sa faveur la Justice des Cieux.

Mais en cette leçon si pompeuse et si vaine,
Le profit est douteux, et la perte certaine,
Le remède y plaît moins que ne fait le poison ;

Elle peut réformer un esprit idolâtre,
Mais pour changer leurs mœurs, et régler leur raison,
Les Chrétiens ont l'Église, et non pas le théâtre².

Il dresse un portrait éclairant de la situation, en constatant le succès de la réforme menée par le cardinal depuis les années 1630 et soutenue par d'Aubignac dans la décennie suivante. Les deux premiers quatrains font allusion aux règles de bienséance, et à la réforme d'un théâtre devenu moral, voire chrétien. Le second quatrain dessine un spectacle à la fin toute religieuse qui glorifie la « Justice des Cieux ». On pourrait y lire une référence au théâtre chrétien de Corneille, auquel Godeau semble être sensible³. Cependant les deux tercets inversent cette

¹ Il est notamment cité par l'abbé Joseph VOISIN, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles ou la réfutation d'un livre intitulé Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Coignard, 1671, p. 416.

² Antoine GODEAU, « sonnet sur la comédie », dans *Poésies chrétiennes, nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Pierre Le Petit, 1654, p. 464.

³ Deux vers des poésies de jeunesse de l'évêque de Grasse sont repris littéralement dans le quatrième acte de *Polyeucte* : « Et comme elle a l'éclat du verre / Elle en a la fragilité ». Dans son ouvrage sur Antoine Godeau, l'abbé Cognet tente de retrouver l'origine de cette reprise, et savoir comment ceux deux vers ont pu se retrouver dans la tragédie de Corneille. Voir A. COGNET, *Antoine Godeau, évêque de Grasse et de Vence, un des premiers membres de l'Académie française*, Paris, A. Picard, 1900, p. 15-16.

position apparemment favorable. Godeau reprend le topos de la vanité du théâtre, dont les vertus valent moins que le poison qu'il inocule dans le cœur des spectateurs. Le dernier tercet est particulièrement éloquent. Si Godeau concède au théâtre la capacité de « réformer un esprit idolâtre », il confirme la suprématie de l'Église quant à l'éducation aux bonnes mœurs et, de fait, refuse au théâtre sa portée didactique et morale. Il reste un plaisir vain, et surtout incompatible avec l'Église. Par le dernier vers qui oppose clairement Église et théâtre, et chasse ce dernier de la sphère chrétienne, le poème est voué à une belle fortune dans la querelle antithéâtrale. Laurent Thirouin résume ainsi la position de Godeau au sujet du théâtre : « S'il est devenu moral, il est inutile. S'il est immoral, il faut le fuir. Il n'a donc plus sa place en un siècle chrétien pour réformer les mœurs¹ ». Ce sonnet marquerait la fin symbolique de l'ère Richelieu et le durcissement des Églises contre le théâtre, et signe le revirement idéologique de son auteur.

Antoine Godeau est devenu évêque de Grasse puis de Vence, après avoir fréquenté dans sa jeunesse le salon de Mme de Rambouillet, et avoir servi, à l'Académie, le cardinal de Richelieu dont il reste proche jusqu'à la mort de celui-ci². Toute sa vie, il allie son sacerdoce et son goût des lettres³ en écrivant une poésie chrétienne, et il mène à la fois une vie exemplaire d'évêque et une vie mondaine : il a par exemple entretenu une longue correspondance avec M^{lle} de Scudéry, ainsi qu'avec Guez de Balzac, dont les opinions sont parfois peu compatibles avec celles d'un homme de foi⁴. De plus, avant d'être nommé évêque, il semble avoir songé à écrire du théâtre ; en témoigne la « Lettre sur la règle des vingt-quatre heures » que Chapelain lui adresse, attaquant la recherche du plaisir pur et la discontinuité du temps, au détriment d'un théâtre de la vraisemblance poétique d'un temps continu⁵. Il oppose l'ordre au plaisir, plaidant pour un théâtre réglé, en droite ligne avec la politique culturelle que défend Richelieu, dont Godeau est l'un des serviteurs⁶. De fait, il écrit en 1639 d'un poème héroïque, la *Vierge d'Antioche*, auquel doit peut-être la *Théodore* de Corneille, et invite ses confrères à en faire autant. En 1641, Godeau encourage Scudéry à écrire des pièces hagiographiques, et envisage même la possibilité d'un théâtre chrétien.

¹ Pierre NICOLE, *op. cit.*, p. 123.

² Il lui dédicace en 1639 ses *Œuvres chrétiennes*. Le cardinal est presque exclusivement son seul dédicataire.

³ Pierre NICOLE, *op. cit.*, p. 122.

⁴ A. COGNET, *op. cit.* Voir les chapitres V, VII et XII qui rendent compte des amitiés littéraires de Godeau.

⁵ Deborah BLOCKER, *Instituer un « art » : politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, H. Champion, 2009, p. 81.

⁶ Voir Enrica ZANIN « Répondre au lieu de défendre. La lettre de Chapelain à Godeau sur la règle des vingt-quatre heures », *Correspondances et critique littéraire XV^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 71-81.

Les Muses françaises ne furent jamais si modestes et je crois qu'elles seront bientôt toutes chrétiennes. Déjà le théâtre, où elles oublièrent si souvent leur qualité de Vierges se purifie, et il y a sujet d'espérer que la scène se pourra prendre bientôt sur les bords du Jourdain, de même que sur les bords du Tibre et du Tage, que le sang des Martyrs la rougira, et que la Virginité y fera éclater ses triomphes. Ce sera la ramener à son institution ancienne, et instruire les spectateurs en les divertissant¹.

Anne Teulade y voit l'appui de la « purification du théâtre » entreprise par l'abbé d'Aubignac, et son espoir de voir la moralisation du théâtre en devenir². Mais voilà qu'en 1654, il publie ce sonnet qui contredit ses propos passés. Selon Laurent Thirouin, il s'agit d'un revirement complet de Godeau à l'égard du théâtre. Le dernier tercet va en effet à rebours de la politique de Richelieu, en condamnant le théâtre de tous côtés :

L'ancien protégé de Richelieu met en œuvre une argumentation relativement subtile : le théâtre n'est pas ici accusé d'être immoral, mais de s'arroger une mission morale indue, anachronique. [...] Bon pour les idolâtres, il a en fin de compte partie liée avec l'idolâtrie. Pour les chrétiens, c'est un objet aberrant, tel un remède inutile dont ne subsisteraient plus que les effets indésirables³.

En excluant toute rencontre possible entre Église et théâtre, Godeau adopterait la position de Port Royal, qui voit dans cette alliance « le comble même de l'imposture et la mise en péril de toutes les valeurs évangéliques⁴ ».

Peut-être plus que le poème de Godeau, c'est la formule du père Jean-François Senault qui connaît une vraie fortune littéraire dans les polémiques antithéâtrales. Il est un prédicateur de l'Oratoire⁵ qui s'illustre en recrutant des prêtres de qualité, venus d'horizons divers, impliqués dans les crises de leur temps. Senault prêche une morale sévère influencée par saint Augustin, et il semble particulièrement apprécié de la cour, puisqu'Anne d'Autriche aurait aimé ses prédications au point d'aller l'écouter dans son église de l'Oratoire de Saint Honoré⁶. Il aurait d'ailleurs profité de cet avantage pour sermonner la reine mère et ses dames de cour, qui

¹ Antoine Godeau, *Poésies chrétiennes*, Paris, J. Camusat et P. le Petit, 1654, p. 42. Cité par Anne TEULADE dans « Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes », *Les Dossiers du Grihl*, novembre 2015, p. 3.

² *Ibid.*

³ Laurent THIROUIN, « Les dévots contre le théâtre, ou de quelques simplifications fâcheuses. », *Littératures Classiques*, 2000, p. 105-121, p. 112.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ L'oratoire est une société de prêtre fondée en 1611 par Bérulle, et issue du milieu mystique parisien. Cette société refuse les bénéfices ecclésiastiques, prône le port de la soutane tout en permettant d'exercer des activités séculières, ce qui lui vaut un grand succès.

⁶ Isabelle BRIAN, *op. cit.*, p. 373.

iraient un peu trop aux bals et au théâtre les dimanches¹. Dans *Le monarque*², qui recense en huit traités les différents devoirs du souverain, il rédige un discours sur « la Magnificence des Princes dans les Habits, dans les Festins et dans les Spectacles publics », dans lequel il fait un réquisitoire contre la Comédie, définie d'emblée par un paradoxe qui sera repris, implicitement ou non, par presque tous les théâtrophobes : « [...] plus [la Comédie] est charmante, plus elle est dangereuse ; et j'ajouterais même que plus elle semble honnête, plus je la tiens criminelle³ ». Senault enregistre lui aussi la réforme du théâtre, mais l'aborde sous un autre angle. Il ne s'agit plus d'opposer un bon et un mauvais théâtre, mais de montrer à présent combien le théâtre « honnête » est le plus grave danger. La raison ne tient pas tant à la forme qu'aux conditions d'écriture dramatique. « Le théâtre est coupable : car ses auteurs préfèrent peindre le vice que la vertu. » Dès lors, ce vice, enrobé dans la forme agréable et réformée d'une comédie honnête, est bien plus assimilable pour le public, qui imprime en son cœur ces leçons d'impiété, d'autant plus facilement qu'il n'en perçoit plus l'immoralité. La formule rencontre un grand succès auprès des théâtrophobes. En 1667, elle est reprise dans le *Traité de la comédie et des spectacles* du Prince de Conti :

Quoiqu'on veuille dire que le théâtre ne souffre plus rien que de chaste, et que les passions y sont traitées de la manière du monde la plus honnête, je soutiens qu'il n'en est pas moins contraire à la religion Chrétienne. Et j'ose même dire que *cette apparence d'honnêteté, et le retranchement des choses immodestes le rend beaucoup plus à craindre*⁴.

Les polémiques théâtrales se développent sur cette nouvelle perception : celle d'un théâtre réformé et en pleine transformation. Pour Antoine Singlin, elle est superficielle et vaine, contrairement à Senault qui l'envisage pleinement effective. Singlin, qui s'occupe de l'instruction religieuse dans les Petites écoles, incarne « la caution morale et religieuse de Port

¹ Nombreuses sont les histoires qui rendent compte de l'alliance de la dévotion et de la théâtromanie, au sujet de la reine mère. « On rapporte que dans un de ses sermons prononcés en présence de la reine mère et de plusieurs dames de la cour qui ne se faisaient pas scrupule d'aller au bal et au spectacle les jours où elles approchaient de la sainte table, Senault s'étant élevé avec force contre ce qu'il appelait le scandale de cette conduite, vérifiant ainsi les paroles du prophète *Loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum et non confundebat* toute la camarilla courtisanesque crut l'occasion excellente pour jeter les hauts cris et envenimer à qui mieux mieux ce trait de hardiesse ; mais la reine mère, bonne, généreuse et affable quoique ferme et altière, loin de s'en tenir pour offensée, remercia dès le lendemain l'orateur de l'intérêt qu'il prenait à son salut, reconnut sa faute promit de s'en corriger ; et ce qui est plus rare tint parole, du moins à ce qu'on assure. » Charles Albert DUVIVIER, *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, Dequesne-Masquillier, 1842, p. 111.

² L'ouvrage, publié en 1661, est structuré en huit traités, qui rappellent ses devoirs « envers Dieu », « envers ses sujets », « envers l'Etat et l'Église », « envers ses Ministres », mais aussi « envers soi-même » (quatrième traité). Cette dernière partie est elle-même composée de huit discours, dont le septième porte sur le théâtre.

³ Jean-François SENAULT, *op. cit.*, p. 206.

⁴ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1667, p. 31. Je souligne.

Royal¹ », répond aux inquiétudes de la duchesse de Longueville, sur son fils qui montre un penchant dangereux pour la comédie. S'il semble prendre acte de la réforme du théâtre, il la considère comme inaboutie et surtout impossible, car superficielle : « Ce qui trompe, c'est qu'on a retranché les mots sales² ». En se cantonnant à la surface des mots, la comédie n'est réformée qu'en apparence. Or Singlin souligne combien cette entreprise est vaine, au regard des autorités chrétiennes, qui auraient toujours condamné l'essence même du théâtre, et non uniquement sa matière : « Les Pères condamnent la comédie dans son ensemble, pas seulement des mots³ ». Pour d'autres, comme Charles Sorel, la réforme est à la fois effective et incomplète :

Il est vray que le Cardinal de Richelieu de son temps avoit purifié le Theatre, & en avoit entierement banny les Farces ; mais elles ont recommencé depuis quelques années avec plus de liberté qu'auparavant. Il y a des Gens si simples, qu'ils croient que la mesme reforme dure encore, parce qu'on n'entend plus de ces Farces impudiques qui n'avoient que des railleries de crocheteurs, & dont les meilleurs mots n'estoient que des impertinentes Equivoques [...] Leurs Poètes ont pensé avoir atteint au suprême degré de leur Art, d'avoir exprimé naïvement toutes les passions, & c'est où l'on trouve le plus de danger⁴.

Tout comme Singlin, Sorel estime que le théâtre contemporain a défait ce qu'avait apporté Richelieu, régressant vers une forme plus vulgaire, et réduisant la réforme à une simple censure stylistique. Mais dans le même temps, ce retranchement des « mots sales » a permis aux poètes de gagner en subtilité, les rendant capable de toucher d'autant mieux le cœur de leurs spectateurs. Le temps est donc à l'interrogation sur les dangers de ce nouveau théâtre, qui se donne l'air d'être compatible avec le christianisme, et renforce ainsi le sentiment de rivalité entre la comédie et le sermon.

La décennie 1670 s'ouvre sur la publication d'un traité contre le théâtre, la *Défense du traité du prince de Conti* par l'abbé Joseph Voisin, qui s'emploie à opposer plus clairement théâtre et christianisme. Après la mort du prince de Conti en 1666, et la publication de son *Traité* l'année suivante probablement par ses soins, le père Voisin se propose de le remettre sur le devant de la scène en 1671. Plus qu'une défense du texte de Conti, il s'agit d'une réfutation point par point de la *Dissertation sur la condamnation des théâtres* de d'Aubignac, elle-même parue en 1666. L'ouvrage suit l'ordre des chapitres de l'abbé, pour en pointer les manques et les approximations. Au milieu de cette bataille érudite, l'argumentation de Voisin cherche à

¹ Pierre NICOLE, *op. cit.*, p. 125.

² Antoine SINGLIN, « Lettre à la Duchesse de Longueville », *Ibid.*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ Charles SOREL, *De la connaissance des bons livres*, Paris, André Pralard, 1671, p. 239-242.

contredire les thèses de d'Aubignac : le théâtre n'aurait que très peu à voir avec la religion, les comédiens ont toujours été (et sont encore) infâmes, et – c'est là la principale originalité de l'ouvrage – le théâtre est blâmable par l'usage qu'il fait du travestissement. La première attaque de l'abbé Voisin¹ consiste à affirmer combien le théâtre et la religion sont profondément incompatibles. La position de d'Aubignac était de montrer au contraire que le théâtre des origines était lié aux affaires religieuses, pour mettre en évidence son évolution et sa progressive sécularisation, et ainsi démonter les attaques contre un théâtre vestige du paganisme. Voisin rétorque qu'il est impensable d'envisager le théâtre affilié de près ou de loin à quelque religion que ce soit. Ce que Voisin réfute n'est pas que les spectacles fassent partie de la religion païenne ; c'est même pour lui un postulat de départ : « Comme tout le monde demeure d'accord de ce point, je ne m'y arrêterai pas². » Mais il refuse d'envisager le théâtre comme « la plus grande, et la plus solennelle partie de la religion païenne³ ». Selon lui, le rapport du théâtre à la religion révèle deux camps distincts. D'un côté, ceux qui croient fermement à la piété du théâtre font partie du peuple qui ne voit pas que cette religion dont ils parlent n'est en fait que « superstition » ; le théâtre n'est qu'une pratique populaire dont l'origine religieuse a été dévoyée, et qui blesse la religion plus qu'elle ne l'honore⁴. De l'autre, les « Théologiens, les Philosophes et les gens d'esprit⁵ » sont ceux qui ne sont pas dupes de l'impiété du théâtre. Il opère une distinction sociale, où la défense du théâtre ne peut être qu'un fait d'inculture et d'ignorance, et argue que ceux qui en prennent la défense sont coupables « d'ajuster leur religion avec la superstition et l'idolâtrie du Peuple⁶ ». Voisin voit le théâtre comme une pratique qui n'a jamais honoré la noblesse de ses origines, et « par conséquent le Théâtre où ces Jeux se font, n'est point comme une espèce de Temple où l'on honore les Dieux, mais que c'est plutôt une sentine, et un égout d'ordure et d'impureté⁷ ». Alors qu'il fait mine de ne pas interroger son origine religieuse, il distille ça et là le doute sur ce point, en en faisant davantage une affaire de croyance qu'un véritable fait historique. Il finit par écrire que le théâtre ne fait

¹ Né aux alentours de 1610 à Bordeaux, où il a un temps siégé au Parlement, il embrasse la carrière ecclésiastique et devient l'aumônier d'Armand de Bourbon, prince de Conti. En 1660, il propose une version française du Missel romain, mais sa traduction est condamnée par l'assemblée du clergé, ainsi que par le pape Alexandre VII. Sur le parcours de l'abbé Voisin, voir François Xavier DE FELLER, *Biographie universelle*, Onthenin-Chalandre, 1839, p. 755 ; et Henri-Jean MARTIN et Roger CHARTIER, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, Droz, 1999, p. 612.

² Joseph VOISIN, *op. cit.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ « L'institution des jeux scéniques est un effet de la superstition », *Ibid.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

« pas même partie de la religion¹ », et qu'il « n'y a point lieu de douter que [Sénèque] ne croyait pas que ces spectacles pussent faire une des plus solennelles parties de la Religion² ». Il souhaite que l'on perçoive les spectacles « comme des choses profanes et pernicieuses », allant jusqu'à citer Julien l'Apostat, pourtant ennemi du christianisme, comme une preuve de l'impiété du théâtre : si un roi impie et païen condamne une pratique censée honorer le paganisme, c'est bien que le théâtre ne peut remplir sa fonction de rite religieux³.

Si le théâtre a à voir avec la religion, c'est en tant qu'il en représente une version déformée et idolâtre. Voisin joue sur une forme de syllogisme, pour montrer que l'accusation d'idolâtrie tient toujours, alors même qu'elle ne tiendrait plus : « encore que la Comédie soit purifiée de l'Idolâtrie, elle ne laisse pas d'être mauvaise et pernicieuse ; et par conséquent c'est avec raison que l'Église la condamne comme un ouvrage du démon, et comme un reste de l'Idolâtrie⁴. » Déjà relégué au rang de religion dévoyée par le peuple, le théâtre devient vestige du paganisme, et finalement véritable religion du diable. La stratégie de Voisin consiste à déconnecter progressivement le théâtre du paganisme pour mieux en faire l'emblème de la religion du démon. De fait, défendre la piété au théâtre ne peut être qu'une entreprise hérétique, voire de libertinage. D'Aubignac est implicitement assimilé à ces mauvais philosophes qui déforment la réalité pernicieuse de la Comédie pour plaire au public. Sans aller jusqu'à affirmer que l'abbé est un libertin, Voisin joue encore sur un syllogisme incomplet : « Voilà l'objection des Libertins, et des Païens, qui est aussi le raisonnement de l'Auteur de la Dissertation⁵. » Autrement dit, si d'Aubignac a un raisonnement de libertin, c'est peut-être qu'il en est. En définitive, les liens qui unissent le théâtre à l'Église sont soit un effet de la superstition, soit une fiction accommodante qu'entretiennent coupablement des hommes d'esprit, soit un passé mythique dont les faits peinent à rendre raison.

Voisin oppose origine et pratique pour prouver l'infamie des comédiens. Il rappelle tout d'abord que ceux que l'on nomme « comédiens » et « histrions » ne sont qu'une seule et même entité, ruinant ainsi le travail de distinction des apologistes, et recentrant ainsi le débat : quel que soit le comédien, le problème est davantage le spectacle et sa condamnation par les autorités civiles et ecclésiastiques. La permanence des édits contre les spectacles « en l'an 1444, l'an

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

1572, l'an 1614¹ », dans des temps où le christianisme règne en maître et où le théâtre n'est qu'« une tête qui reste de l'Hydre du Paganisme² », prouverait qu'il ne s'est jamais réellement purifié ni réformé. Derrière cette avalanche de dates, Voisin cible plus particulièrement l'édit de 1641 qui lève (de façon ambiguë) l'infamie des comédiens en France. Il veut montrer que si l'édit existe (il le reproduit d'ailleurs *in extenso*), il reste inapplicable, du fait de comédiens et de dramaturges qui ne se sont jamais conformés aux impératifs de la loi. Voisin cite alors des extraits de comédies, pour en révéler l'indécence, et prouver l'incompatibilité entre religion et théâtre :

Y voit-on jamais représenter un mariage Chrétien dégagé de passion de part, et d'autre ? Il faut toujours qu'il y ait quelque transport, il faut que la jalousie y entre, que la volonté des parents se trouve contraire, et qu'on se serve d'intrigue pour le faire réussir, et l'on montre ainsi le chemin à celles qui seront possédées de la même passion, de se servir des mêmes adresses pour arriver à la même fin³.

Il fonde son argumentaire sur l'édit de Richelieu pour mieux discréditer le théâtre d'après 1641. Finalement, l'important n'est pas tant de savoir si les comédiens font partie intégrante du corps social ou non (ce que Voisin ne critique pas directement) que de prouver que ces comédiens n'ont jamais satisfait les conditions qui rendraient leur intégration légitime⁴. L'enjeu politique est de taille, car il s'agit d'opposer la loi civile à la loi ecclésiastique. Dès sa préface, il oppose l'édit de 1641 au rituel de Paris⁵. L'abbé pose la question de savoir quelle règle suivre. Il y répond habilement : tout en rappelant que l'Église a fait preuve d'une constance exemplaire à l'encontre du théâtre, il ne dénigre pas pour autant l'édit royal, mettant moins en cause une possible erreur des autorités qu'une indiscipline des comédiens. Il rend l'édit de 1641 caduc sans pour autant en avoir nié la pertinence.

Enfin, l'originalité de Voisin réside dans la place qu'il accorde à la question du travestissement. Qu'un homme s'habille en femme (et inversement) occupe d'ordinaire plutôt les théâtrophobes anglais, du fait de l'interdiction des femmes sur scène (interdiction levée depuis le retour des théâtres en 1660). Or le père Voisin y consacre un important

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 336.

⁴ Sur ce point, voir Henry PHILLIPS, *op. cit.*, p. 159.

⁵ « Mais il est difficile de comprendre comment l'Auteur de la Dissertation a pu dire que les Comédiens n'ont jamais été notés d'infamie, en même temps qu'il allègue une Déclaration de l'an 1641. par laquelle il paraît que les Comédiens avaient toujours été notés d'infamie jusqu'à cette année-là ; et qu'ils n'en furent alors relevés que sous des conditions qu'ils n'ont jamais observées. S'il avait lu le Rituel de l'Eglise de Paris, il y aurait trouvé une Ordonnance, qui exclut de la Sacrée Communion les Comédiens, comme étant notoirement excommuniés, interdits, et manifestement infâmes. » Joseph VOISIN, *op. cit.*, p. i.

développement, que ce soit dans son chapitre IX ou dans la *Lettre d'un ecclésiastique à l'un de ses amis* qu'il place en annexe de sa *Défense*. Son attaque contre le travestissement est particulièrement féroce au sujet du théâtre de collège. Selon lui, accepter que des enfants incarnent un rôle de femme nous fait régresser tout droit vers le paganisme. Le théâtre de collège devient la plus grande abomination, où se travestir est la véritable porte d'entrée au vice, pire que les pratiques païennes.

Est-il juste et raisonnable que les Chrétiens à qui la pureté et la modestie de notre religion ne permet pas d'appeler chez eux un Comédien, ni d'envoyer chez lui leurs enfants ; souffrent qu'ils montent sur le Théâtre pour être acteurs de Comédies ou de Tragédies, imitant la prononciation et les gestes des Comédiens, et représentant toutes sortes de passions, ce que les Païens même ne trouvaient pas honnête ni nécessaire, mais très nuisible tant aux bonnes mœurs, qu'à l'action des honnêtes gens¹ [...] ?

L'accusation du théâtre dans le cadre des collèges interroge en effet un lieu où Comédie et religion coexistent encore. Comment accepter que le théâtre puisse être accepté par l'Église pour éduquer les enfants, alors qu'il est expressément condamné partout ailleurs ? Voisin condamne le dernier espace qui marque un lien entre théâtre et religion, préférant une séparation nette et absolue entre les deux.

Ces deux arguments – le théâtre est à l'opposé des préceptes religieux, malgré sa réforme ; plus il est réformé, plus il est dangereux – structurent les nouvelles attaques contre le théâtre, qui exacerbent sa concurrence avec l'Église. Les polémiques qui suivent développent un discours à la fois moral et social, qui vise à amplifier la culpabilité du spectateur, tout en ciblant leurs adversaires, qui acquièrent désormais un visage et un nom, et incarnent les dangers du théâtre.

De nouvelles attaques

Dans son article sur le rapport des dévots au théâtre, Laurent Thirouin souligne que deux positions antagonistes émergent durant les années 1660-1670. D'un côté, la dévotion influencée par la Compagnie du Saint Sacrement considérerait le théâtre comme un divertissement potentiellement utile au christianisme. De l'autre, les proches de Port Royal condamneraient tout rapprochement, de quelque type que ce soit, entre le théâtre et l'Église. Il s'agirait alors de

¹ *Ibid.*, p. 285.

nier tout lien possible entre christianisme et pratique théâtrale¹. C'est cette dernière posture qui semble l'emporter à partir des années 1660.

Les traités polémiques insistent sur la séparation stricte entre théâtre et Église, au point de les rendre radicalement antithétiques. Dès 1658, Yves de Paris considère que le théâtre défait le travail de l'Église : alors que cette dernière tente de répandre un esprit de paix dans les gouvernements et le cœur des hommes, le théâtre s'évertue à inciter à l'ambition, au pouvoir et donc à la guerre². Antoine Singlin explique à la duchesse de Longueville que la Comédie va contre le principe de pénitence qui doit guider le chrétien³. Un an plus tard, l'abbé Cernay exprime, dans son *Pédagogue des familles chrétiennes*, son refus de voir théâtre et Église associés de quelque manière que ce soit ; le théâtre est l'exact contraire du christianisme⁴. La rupture est telle qu'on en vient à représenter le fidèle à mi-chemin entre la scène et le Calvaire, obligé de choisir entre l'un ou l'autre⁵. À équidistance du fidèle en proie à la tentation, théâtre et Église sont donc devenus deux pôles d'attraction antithétiques, l'un étant l'exact envers de l'autre. C'est dans ce contexte que se déploie l'argument moral des passions.

Passions et attaques ad hominem

La salle de théâtre est devenue un espace plus respectable, la scène est purgée de sa violence. Pour attaquer ce théâtre, devenu si proche des principes chrétiens, l'Église s'adapte à ce changement de paradigme, en affirmant désormais que le théâtre infecte le public du poison de l'amour et des passions violentes, renforçant le lien entre spectacle et vice. En insistant sur cet argument, les polémistes soulignent sur l'opposition du théâtre et de l'Église, cette dernière ne prônant que des vertus incompatibles avec la scène⁶.

Ce qu'ils appelaient « plaisir » devient donc « passions », révélant l'influence de la pensée augustinienne dans les querelles antithéâtrales⁷. Si l'ouvrage du protestant André Rivet

¹ Laurent THIROUIN, *op. cit.*

² YVES DE PARIS, *op. cit.*, p. 488.

³ Antoine SINGLIN, « Lettre à la duchesse de Longueville » [1661], dans Laurent THIROUIN (éd.), *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998, p. 125-130, p. 129.

⁴ Simon CERNAY, *Pédagogue des familles chrétiennes*, Paris, Pierre de Bresse, 1662, p. 445.

⁵ « Représentez-vous d'un côté le Calvaire, et de l'autre le Théâtre, et vous avouerez qu'il n'y a personne qui puisse assembler l'amour de l'un et de l'autre. » Il s'agit d'une *Lettre d'un ecclésiastique à un de ses Amis*, anonyme, reproduite par l'abbé VOISIN, *op. cit.*, p. 471-482.

⁶ Marc VUILLERMOZ, « Le spectacle en procès », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Vol. 106, 2006, p. 629-641, p. 630.

⁷ Le corpus de l'Obvil révèle que le mot « passions » n'est jamais employé dans les textes polémiques avant 1639 à deux exceptions près : il est employé à deux reprises chez M^{lle} de Beaulieu (1603), mais sans connotation religieuse ; et à trois reprises chez Jean-Pierre Camus (1632), avec une seule acception qui peut concerner les

est le premier à utiliser massivement ce vocable en 1639, c'est à partir des années 1640 que les « passions » trouvent une place de choix dans les textes de Nicole et du prince de Conti¹. L'usage du mot progresse durant ces décennies, concurrençant celui de « plaisir ² ». Le prince de Conti fait des passions le point d'articulation pour expliquer la rivalité entre le théâtre et l'Église catholique. Selon lui, les deux institutions en proposent un usage strictement opposé :

Il est donc vrai que le but de la Comédie, est d'émouvoir les passions, comme ceux qui ont écrit de la poétique en demeurent d'accord : et au contraire, tout le but de la Religion Chrétienne est de les calmer, de les abattre et de les détruire autant qu'on le peut en cette vie³.

L'un excite tandis que l'autre apaise. Alors qu'au début du XVII^e siècle, les auteurs insistent sur la dimension profane du « plaisir », faisant du théâtre un espace profane à christianiser, l'orientation du débat vers l'usage des « passions » témoigne que cette christianisation a eu lieu, et modifie les données du problème. Après que les réformateurs ont malheureusement réussi à rendre le théâtre acceptable aux yeux des chrétiens, il s'agit à présent de le repousser, à nouveau, en dehors de la sphère chrétienne. Or, lorsqu'on rejette à ce point le théâtre par des arguments proprement chrétiens, la rivalité entre les deux acteurs se voit décuplée. Le théâtre devient lui-même une figure symétrique et antithétique de l'Église, et dans un cadre nouveau : c'est au sein même de la religion que le théâtre a conquis une place. Les attaques deviennent ainsi plus violentes, plus soutenues, et le débat prend véritablement corps, en ciblant les adversaires *ad hominem*.

La querelle prend désormais un visage. On attaque avec force les dramaturges, qui en retour s'impliquent dans les débats. Sans compter les examens dont Corneille pourvoit ses pièces dans l'édition de son théâtre, les années 1640-1670 sont marquées par deux attaques *ad hominem*. D'une part l'attaque contre Molière, à travers deux de ses œuvres (*Le Tartuffe* et *Don Juan*) ; d'autre part la querelle entre Nicole et Desmarets de Saint-Sorlin, à laquelle Racine prend part. Outre la nouveauté de ces attaques personnelles, où la figure de l'homme de théâtre gagne en importance, cette période se distingue par l'apparition de véritables querelles. C'est en effet le début d'une série d'écrits qui se répondent et se contredisent, dans une mise en série

passions au théâtre (« [...] entre tous les personnages ceux qui emportent le prix pour représenter naïvement les passions humaines et les impriment dans les spectateurs [...] et à ébranler les courages les plus fermes et les plus constants, il n'y en a point qui égalent une jeune fille appelée Rosoria... »), *op. cit.*, p. 468.

¹ On recense respectivement vingt et vingt-cinq occurrences chez ces deux auteurs. Auparavant, le père Senault en fait également un usage remarquable (six occurrences sur une petite quinzaine de pages), que l'on peut expliquer par son intérêt particulier pour les passions depuis son ouvrage précédent (*De l'usage des passions*, 1641).

² Dans le traité de Nicole, les deux termes sont employés à égalité (20 occurrences). Le prince de Conti use davantage du « plaisir » (40 occurrences).

³ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 46.

polémique, alors que la controverse n'enclenchait auparavant que très peu de réponses¹. Après les crises ponctuelles, ces nouvelles querelles vont durablement marquer l'histoire littéraire.

Les affaires liées à Molière ayant été abondamment documentées², il s'agit ici d'en rappeler les différents épisodes polémiques, en mettant en lumière quelques arguments spécifiques, qui rendent compte de la façon dont les auteurs perçoivent alors le théâtre. Le 12 mai 1664, une première version du *Tartuffe* en trois actes est donnée à Versailles, lors des plaisirs de l'Île enchantée. Le 14 mai, le roi en ordonne l'interdiction et la même année, l'abbé Pierre Roullé dénonce vivement la représentation, et appelle à brûler le dramaturge³. Molière la remanie durant les deux années suivantes, la faisant passer à quatre, puis cinq actes, tandis que Louis XIV lui témoigne sa protection, en faisant de sa troupe celle du roi en 1665. Le 5 août 1667, *L'imposteur* est donné au Palais Royal, soit une version civile du *Tartuffe* où « Panulphe » n'a désormais plus rien d'un ecclésiastique. Mais la pièce est à nouveau interdite par le Parlement et l'archevêque de Paris. Le 20 août est publiée de façon anonyme et clandestine une *Lettre sur la comédie de l'imposteur*, avec un succès qui n'aide pas forcément Molière, tant le texte sent le libertin. Le 5 février 1669, *Le Tartuffe* est finalement représenté, dans la version que l'on connaît désormais.

Dans le même temps, Molière poursuit son activité dramatique et propose *Le Festin de Pierre* le 15 février 1665. En mettant en scène un acteur qui joue consciemment avec la dévotion, et dont l'hypocrisie est le pire péché, la pièce devient une réponse indirecte aux détracteurs du *Tartuffe*⁴. Peu après la création, un pamphlétaire anonyme, se faisant appeler « Sieur de Rochemont », publie des *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, qui enclencheront deux réponses la même année : *Réponse aux observations touchant Le Festin de Pierre de M. de Molière* et *Lettre sur les observations d'une comédie du sieur Molière intitulée Le Festin de Pierre*. La lettre de Rochemont reflète, pour Laurent Thirouin, les thèses de la Compagnie du Saint Sacrement, hostiles à Port-Royal. L'immoralité

¹ Si les écrits polémiques sont publiés en réaction à un autre texte, personne ne prend véritablement le relais. L'apologie de M^{lle} de Beaulieu répond certes à Daniel Tilenus, mais reste sans réponse. L'ouvrage d'André Rivet est une réponse au Chevalier de la Barre ; mais s'il peut être une source importante pour les écrits futurs, cet échange reste encore modeste.

² Jean LACOUTURE et François REY, *Molière et le roi : l'affaire Tartuffe*, Paris, Éd. du Seuil, 2007 et Georges FORESTIER, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018. MOLIÈRE, « Le Festin de Pierre, Notice », dans Georges Forestier, Claude Bourqui (éds.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1619-1648. MOLIÈRE, « Le Tartuffe ou l'imposteur, Notice », *op. cit.*, p. 1354 - 1389.

³ Pierre ROULLE, *Le Roi glorieux au monde, ou Louis XIV, le plus glorieux de tous les rois du monde*, Paris, Gilles Gourault, 1664. Louis XIV ordonnera la suppression du discours.

⁴ MOLIÈRE, *op. cit.*, p. 1624.

de Molière est condamnée, et perçue comme étant un échelon qui mène au libertinage. Ses pièces sont autant d'étapes vers l'athéisme, d'abord avec *L'école des femmes*, puis avec *Tartuffe*¹. Mais le théâtre peut être encore un lieu d'édification des fidèles. En effet, il déplore que la religion ne soit pas défendue par un personnage consistant, plutôt que par « un foudre en peinture qui n'offense point le Maître et qui fait rire le Valet² ».

L'idée d'un théâtre édifiant est reprise par le défenseur anonyme de Molière dans sa *Réponse* : « Le dessein qu'il a eu est celui que doivent avoir tous ceux de sa profession, de corriger les hommes en les divertissant ». La formule est encore une fois typique des apologies du théâtre, qui mettent principalement en avant l'utilité de la scène pour éduquer le public. « Le foudre » est un « avertissement » envoyé au spectateur, de la justice envers les « méchants³ ». C'est ici Molière qui devient un dramaturge honnête homme, qui utilise le spectacle pour montrer le mal puni par le Ciel. L'auteur prend cependant bien soin de ne pas associer la scène et le prêche, en rappelant combien chacun de ces espaces a son langage propre et qu'un « comédien n'est point un prédicateur ». L'enjeu est ici moins de « prouver que les vers de Monsieur de Molière sont pour les jeunes gens des instructions paternelles à la vertu » que de déconstruire l'argument d'une impiété du dramaturge, en montrant qu'il n'y a pas dans la pièce « la moindre apparence de vice⁴ ». La *Lettre sur les Observations* met en avant le problème qu'il y a à parler du théâtre en termes religieux. Selon lui, Rochemont « couvre du manteau de la religion tout ce qu'il dit à Molière », ce qui lui permet de faire taire son adversaire « de crainte d'être regardé comme le défenseur de ce que la religion condamne, encore qu'elle n'y prenne point de part et qu'il soit aisé de juger qu'elle parlerait autrement si elle pouvait parler elle-même⁵ ». L'auteur fait le portrait d'un Rochemont emporté par sa « passion⁶ », retournant l'argument selon lequel la religion est ce qui peut l'apaiser. La stratégie est double : d'une part Rochemont le passionné est un mauvais chrétien, puisqu'il est incapable de se maîtriser ; d'autre part l'argument selon lequel c'est le théâtre qui exciterait les passions tombe. C'est au contraire la ferveur religieuse contre le théâtre qui secoue les passions. Finalement, sous prétexte de s'extraire du cadre religieux, l'auteur de la lettre se présente implicitement comme

¹ B.A. DE ROCHEMONT, *op. cit.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 36.

³ ANONYME, *op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ ANONYME, *op. cit.*, p. 6.

⁶ Le terme est employé à neuf reprises dans la lettre.

un bon catholique, rappelant par exemple que les attaques de Rochemont sur le physique de Molière sont contraires à l'esprit du christianisme :

Il condamne son geste et sa voix, et par un pur zèle de chrétien et qui part d'un cœur vraiment dévot, il dit que la nature lui a dénié des agréments qu'il ne lui faut pas demander, comme si, quand il manquerait quelque chose à Molière de ce côté-là, ce qui se dément assez de soi-même, il devrait être criminel, pour n'être pas bien fait. Si cela avait lieu, les borgnes, les bossus, les boiteux, et généralement toutes les personnes difformes seraient bien misérables, puisque leurs corps ne pourraient pas loger une belle âme¹.

S'opposent alors le bon chrétien qui défend la pièce de Molière, et le mauvais chrétien qui se réfugie derrière la religion pour condamner le théâtre. La *Lettre* révèle l'impasse à laquelle a mené l'exacerbation de la rivalité entre le théâtre et l'Église catholique sous l'influence de Port-Royal : à force de vouloir penser le théâtre à travers le prisme des valeurs chrétiennes, au point d'avoir incité à sa réforme, condamner un théâtre devenu « innocent » revient à présent à renier ces mêmes valeurs.

En 1666, Desmarets de Saint-Sorlin est un écrivain connu à la fois pour être un auteur spirituel orthodoxe et pour ses comédies². Il publie cette même année une *Réponse à l'insolente apologie des religieuses de Port-Royal*, qui fait écho à un texte de Nicole. Ce dernier rédige une onzième *Lettre imaginaire* qui cible Desmarets (ainsi que sept autres lettres qu'il nomme *Visionnaires*, renvoyant ainsi à sa plus célèbre comédie). Voici l'attaque : « un faiseur de roman et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes de fidèles, qui doit être regardé comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels ». Nicole cible clairement Desmarets, dont les *Visionnaires* sont joués à quatre reprises par la troupe de Molière. La charge « d'empoisonneur public » revient à accuser l'écrivain de libertinage, d'autant plus qu'il assimile Desmarets à deux autres fanatiques, à savoir Charpy de Sainte-Croix et Simon Morin³. L'attaque est donc à la fois religieuse et politique. Desmarets répond, de façon assez distancée, en avril 1666, dans une *Seconde partie de la Réponse [...] et Réponse aux Lettres visionnaires*. Mais Racine, qui vient de représenter son *Alexandre le grand* au palais Royal, intervient dans la querelle en publiant sa *Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires*. Il élude le débat qui oppose Desmarets et Nicole pour attaquer violemment l'attitude de Port-Royal contre le théâtre et plus généralement contre la poésie.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² H. Gaston HALL, « Racine, Desmarets de Saint-Sorlin, and the 'Querelle des "Imaginaires"' », *The Modern Language Review*, vol. 55 / 2, 1960, p. 181-185, p. 181.

³ Voir l'Avant-propos, Pierre NICOLE, *Les Imaginaires, Ou lettres sur L'Heresie Imaginaire*, Liège, Beyers, 1667, p. 3.

Et qu'est-ce que les Romans et les Comédies peuvent avoir de commun avec le Jansénisme ? [...] Faut-il, parce que Desmarets a fait autrefois un Roman, et des Comédies, que vous preniez en aversion tous ceux qui se sont mêlés d'en faire¹ ?

Plus qu'une apologie, c'est une attaque véhémement contre la communauté de Port-Royal. Cette lettre donne lieu à deux textes : une *Réponse à la lettre adressée à l'auteur des Hérésies Imaginaires*, et une *Réponse à l'auteur de la lettre contre les Hérésies Imaginaires et les Visionnaires*, toutes deux publiées de façon anonyme. La première, attribuée à Barbier d'Aucourt, met l'accent sur la défense de Nicole. Mais pour défendre la position de Port-Royal, il reprend cette articulation du théâtre et de l'Église autour des passions, et affirme que le théâtre n'est rien moins que contraire aux Écritures :

Croyez-vous que la lecture de leurs ouvrages soit fort propre à faire mourir en nous le vieil homme, à éteindre les passions, et à les soumettre à la raison ? Il me semble qu'eux-mêmes s'en expliquent assez, et qu'ils font consister tout leur art et toute leur industrie à toucher l'âme, à l'attendrir, à imprimer dans le cœur de leurs lecteurs toutes les passions qu'ils peignent dans les personnes qu'ils représentent : c'est-à-dire à rendre semblables à leurs héros, ceux qui doivent regarder Jésus-Christ comme leur modèle, et se rendre semblables à lui. Si ce n'est là tout le contraire de l'Évangile, j'avoue que je ne m'y connais pas².

L'auteur établit un parallèle surprenant entre le Christ et le personnage dramatique, affirmant implicitement que le but du théâtre est de supplanter l'Église, en remplaçant ses figures iconiques par d'autres séculières. Il poursuit également la réflexion paradoxale de Senault, expliquant que les ouvrages des grands dramaturges antiques (que Nicole n'empêche pas de louer) sont à considérer avec prudence : « plus ceux qui les composent sont habiles, plus on a droit de les traiter d'empoisonneurs³ ». La seconde *Réponse*, que l'on attribue à Philippe Goibaud-Dubois, recentre quant à elle le débat lancé par Racine. Selon lui, les propos de Nicole ne concernent que les auteurs de théâtre, et non la poésie en général. De fait, il s'emploie à distinguer le théâtre des autres divertissements. Il reprend également le terme de « passions » pour expliquer la nature du poison que la comédie distille⁴. Lui aussi oppose radicalement théâtre et Église, et accuse Racine d'alimenter une querelle qui ne fera que le desservir :

¹ Jean RACINE, « Lettre à l'auteur des Hérésies Imaginaires et des deux Visionnaires », 1666, p. 2.

² Jean BARBIER D'AUCOURT, *Réponse à la lettre adressée à l'auteur des Hérésies Imaginaires*, s.l., s.n., 1666, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ « La Comédie n'a point d'autre fin que d'inspirer des passions aux spectateurs, et que les passions dans le sentiment même des Philosophes Païens, sont les maladies, et les poisons des âmes » Philippe GOIBAUD-DUBOIS, *Réponse à l'auteur de la lettre*, Paris, s.n., 1666, p. 3.

Car enfin, puisque tout le monde sait que l'Esprit du Christianisme n'agit que pour éteindre les passions, et que l'esprit du Théâtre ne travaille qu'à les allumer ; quand il arrive que quelqu'un dit un peu rudement que ces deux Esprits sont contraires, Il est certain que le meilleur pour les Poètes c'est de ne point répondre afin qu'on ne réplique pas, et de ne point nier, afin qu'on ne prouve pas plus fortement ce qu'on avait seulement proposé¹.

Il appuie cette idée en détournant les propos de Racine, pour montrer combien le théâtre est une véritable contre-Église, coupable d'idolâtrie :

[Nicole] dit que les Poètes de Théâtre ne travaillent pas selon les règles de l'Évangile, et vous soutenez qu'on leur a bâti des Temples, dressé des Autels, et élevé des Statues ; Il faut donc conclure que les poètes ont rendu les peuples idolâtres, et qu'eux-mêmes ont été les Idoles².

Mais il fait tout de même preuve d'une certaine nuance, affirmant que « la Poésie est bonne d'elle-même, qu'elle est capable de servir aux divins mystères, qu'elle peut chanter les louanges de Dieu, et qu'elle serait très innocente si les Poètes ne l'avaient point corrompue ». Goibaud-Dubois lit la poésie, et donc le théâtre, à travers le prisme augustinien de la chute de l'homme, qui ne peut à présent qu'être corrompu. Cela dit, il laisse la porte ouverte à un théâtre capable d'échapper à sa condamnation.

Cette nuance, qui fait subsister une issue morale au théâtre, se retrouve dans le début du traité du prince de Conti. Ce dernier distingue le « poème dramatique » qui en théorie « n'est ni bon ni mauvais », et « la Comédie comme on la joue³ », c'est-à-dire dans sa pratique. Racine répond à ses détracteurs dans une *Seconde Lettre de M. Racine aux deux apologistes des Hérésies Imaginaires*, qui restera cependant inédite, et ne sera publiée qu'en 1722 dans les *Œuvres* de Nicolas Boileau-Despreaux. Malgré leur violence, ces attaques ciblées aident à la promotion des auteurs, ainsi mis en lumière, et jouissant d'une nouvelle notoriété. Elles témoignent en cela de la dimension économique et sociale que prennent les querelles de ces décennies 1640-1660, où le théâtre est devenu une entreprise à part entière, lucrative, qui attire un public de plus en plus nombreux.

Attaquer le public

Avec l'augmentation des troupes professionnelles, les séances de théâtre se sont multipliées. Depuis les années 1620, il existe à Paris une activité théâtrale presque quotidienne⁴.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 4.

³ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴ Sur l'activité du théâtre en ville, voir Fabien CAVAILLE, « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance », dans *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 37-39.

Il est devenu un divertissement de masse, durablement implanté dans le paysage urbain, qui attire à lui un public nombreux et varié. Sans faire une sociologie du public, d'autant plus difficile que les sources manquent, les polémiques contre le théâtre sont fondées sur cette problématique sociale d'un public dont il faut freiner l'engouement.

La particularité de cette seconde moitié du XVII^e siècle est qu'elle révèle combien le théâtre est devenu une pratique familiale. Dès 1641, le père jésuite Amable Bonnefons insiste sur cette dimension collective du théâtre : il compile saint Chrysostome et Tertullien pour convaincre que le théâtre est « préjudiciable à la jeunesse chaste ». L'originalité réside dans la première objection que fait le disciple : « Oui mais, dira un petit garçon comme moi, ou une fille de maison, mon père le veut, ma mère le commande, tous deux m'y emmènent, il faut bien que je les suive ». Bonnefons met l'accent sur la popularité du théâtre qui est telle que c'est toute la famille qui y va de concert. Il conseille d'ailleurs de désobéir, et accepter avec joie d'être puni, car « être maltraité pour ce sujet, c'est souffrir un bien glorieux martyr pour l'amour de Jésus¹ ». Le jésuite en vient à prôner une désobéissance civile et une rébellion familiale dès la petite enfance. Au diable la maltraitance, si c'est pour le salut. Mais cela témoigne surtout du fait que le théâtre est devenu un divertissement tous publics, où l'on emmène même ses enfants.

Cet intérêt pour les enfants victimes du théâtre traverse les traités des décennies suivantes. Yves de Paris s'inquiète en 1658 de l'engouement des enfants pour une comédie qui les pervertit, et craint également pour les jeunes filles². Le fils de la duchesse de Longueville, au centre de la lettre écrite par Antoine Singlin, n'a que 15 ans en 1661. En 1666, Alexandre Varet publie quant à lui une *Education chrétienne des enfants*, ouvrage qu'il aurait commencé dès 1658 et poursuivi au début des années 1660. Dans son « Avis touchant les comédies », il s'agace du fait que la réforme du théâtre en ait fait « la plus sérieuse occupation des fidèles ». Selon lui, les thèses patristiques sont encore tout à fait d'actualité, ce qu'il prouve en compilant leurs citations. Il conclut qu'il faut inspirer aux enfants « l'horreur de la comédie » :

¹ Amable BONNEFONS, *La science du chrestien*, Pierre de Bresche, 1641, p. 640-641.

² « Vous étonnez-vous, si vos enfants pèchent contre ce qu'ils vous doivent de respect, s'ils des déshonorent vos familles par des mariages désavantageux, et par quelque chose de pis, quand vous les menez vous-même à cette leçon publique de désordres ? » YVES DE PARIS, *op. cit.*, p. 491. Un peu plus loin (p. 494), il déplore que les parents laissent des romans aux mains des jeunes filles.

De sorte que plus vos enfants témoigneront d'ardeur pour les comédies, moins leur devez-vous permettre d'y aller ; parce que cet empressement même est une marque de l'inclination qu'ils ont au luxe, à la pompe, à la sensualité, à la délicatesse, à l'oisiveté, à la mollesse, aux artifices et aux déguisements, qui éclatent sur les théâtres, et que vous devez vous efforcer de bannir de leur cœur¹.

Les auteurs insistent plus précisément sur les jeunes filles, qui seraient emmenées de force au théâtre. Dès 1640, Jean Suffren leur propose une stratégie pour préserver leur innocence :

[...] s'il arrive que vous soyez contrainte, soit par vos parents, soit par d'autres, à qui vous n'osiez pas refuser de vous trouver en des compagnies, où les discours récréatifs ont quelque chose de mal, et sont contraires à la volonté de Dieu : de peur d'y intéresser votre âme ; imitez Sainte Catherine de Sienne, dressez en votre cœur une cellule ou cabinet, et une secrète retraite, en laquelle votre esprit demeure, se retire, et traite avec Dieu ; lors vous y pourrez être, sans encourir aucun dommage, et quasi sans savoir ce qu'on y a dit, ou fait².

Il invite à modeler un espace sacré, inviolable, au sein même de l'espace profane du théâtre. Pour inviter ses lectrices à combattre le théâtre, il inverse l'anecdote d'une mère qui voulait ramener sa fille dans le droit chemin et la « retirer des vanités du monde ». La demoiselle est contrainte d'aller au sermon, mais pour éviter d'être imprégnée de la parole de Dieu, Satan lui conseille de « se mettre du coton dans les oreilles, avant que le sermon commençât, pour n'entendre aucun mot, qui pût la porter au bien ». Plutôt que de se boucher les oreilles au sermon, il faut le faire au théâtre :

Ne vous sera-t-il pas une grande joie, et une récréation toute divine, d'avoir si bien trompé le monde, et Satan qui en est le prince, que vous aurez été comme la rose entre les épines, ou comme les Iles Chélidoines, lesquelles ont une eau très douce, quoique entourée de tous côtés de l'eau salée de la mer : [...] c'est triompher du monde, du Diable, et de la chair, que d'en faire ainsi³.

Ou comment vaincre le diable par le coton. Mais dans le même temps, Suffren établit un parallèle entre prédication et représentation, qui confirme le sentiment de rivalité entre le théâtre et l'institution religieuse. On irait à la comédie comme à la messe, à ceci près que les jeux scéniques sont un dispositif inversé de l'office religieux, une sorte d'anti-Église.

Le théâtre touche de plus en plus de monde, dont les populations considérées alors comme les plus vulnérables (les femmes et les enfants), mais il investit également les hautes sphères. Il traverse les catégories sociales et s'implante définitivement dans la société. Il investit autant les salles de jeu de paume que les salons privés. En 1643, François Véron interdit aux fidèles

¹ Alexandre VARET, « De l'éducation chrétienne des enfants selon les maximes de l'Écriture sainte et les instructions des Saints Pères de l'Église » [1666], dans *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, Laurent Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1998, p. 182.

² Jean SUFFREN, *L'année Chrestienne*, Paris, Claude Sonnius, 1640, p. 864.

³ *Ibid.*, p. 865.

d'assister aux spectacles joués « en public ou en particulier¹ ». Ce théâtre de salon témoigne d'un engouement des classes sociales supérieures pour le théâtre. Bonnefons se désespère de voir les fidèles courir aux spectacles sans y voir le danger, certains qu'ils sont d'être immunisés : « Il n'y a point de danger, dira un autre, il y a longtemps que je fréquente les comédies, et cependant je suis autant chaste qu'un autre² ».

Le théâtre est donc perçu comme un divertissement familial, au point que l'on mise à présent largement sur les plus jeunes pour en enrayer l'engouement. S'agit-il pour autant d'un divertissement populaire ? Au long du XVII^e siècle, le prix des places triple, l'augmentation étant particulièrement forte dans les années 1660. Si l'auditoire reste varié, il est principalement issu de la bourgeoisie³. Il se crée ainsi progressivement une segmentation des publics, comme le souligne le père Rapin dans une lettre à Bussy du 20 octobre 1662 : « il se trouve que souvent, dans les actions, le parterre est d'un sentiment différent des honnêtes gens⁴ ». Mais s'il n'est peut-être plus aussi populaire qu'au début du siècle, il brasse encore suffisamment de catégories sociales pour que les théâtrophobes s'en inquiètent. Nicolas Pavillon voit dans cette mixité un danger, car elle incite « ceux qui se sentent faibles à concevoir de mauvais désirs⁵ ».

La segmentation du public de théâtre se fait jour dans les mises en accusation d'une catégorie sociale que l'on cherche particulièrement à responsabiliser, ou culpabiliser. Ces accusations s'inscrivent dans un contexte de prolifération du luxe dans les demeures parisiennes, ainsi que d'une aspiration de plus en plus forte aux loisirs, bien que ce soit pour une très faible partie de la population⁶. Dès 1658, Yves de Paris veut responsabiliser ce public qui pêche, selon lui, en âme et conscience. Mais on vise surtout les catégories du pouvoir. En 1662, l'abbé Cernay interdit que l'on puisse rémunérer les comédiens ; à ceux qui lui objectent que les plus puissants « entretiennent » les comédiens, il répond :

¹ « Ne sera loisible aux Fideles d'assister aux Comedies, Tragedies, Farces, Moralitez, & autres jeux joüez en public ou en particulier » François VERON, *La discipline des Eglises prétendument réformées*, Paris, Louis Boulanger, 1643, p. 382.

² Amable BONNEFONS, *op. cit.*, p. 642.

³ Alain CROIX et Jean QUENIART, *Histoire culturelle de la France*, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (éds.), Paris, Seuil, 2005, p. 320.

⁴ Cité par Maurice DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 92.

⁵ Nicolas PAVILLON, *op. cit.*, p. 115.

⁶ Alain CROIX et Jean QUENIART, *op. cit.*, p. 322.

Cette action des Grands, ni leur qualité ne les rendent pas impeccables, au contraire la parole de Dieu enseigne, que les Grands et les Puissants seront les plus puissamment châtiés, et ce, tant pour leurs propres péchés, que pour ceux où ils auront induit les autres par l'éclat de leurs mauvais exemples¹.

Les traités des années 1640-1670 mettent en évidence la responsabilité des classes supérieures, qui servent de modèle au reste de la population, à l'instar de Nicole qui en fait un chapitre à part entière. La donnée du problème est désormais la suivante : plus on est pieux, plus l'approbation qu'on donne au théâtre est criminelle, car ainsi on invite les autres à nous imiter. « Vous autorisez [les esprits faibles qui vont à la comédie] par votre exemple ; vous contribuez à leur faire regarder la Comédie comme une chose indifférente. Plus vous êtes réglés dans vos autres actions, plus ils sont hardis à vous imiter dans celle-là² ». Si cette question surgit, c'est aussi que le théâtre n'est plus perçu comme aussi infrequentable qu'auparavant. Les fidèles n'y voient plus de véritable danger, d'où la recrudescence des attaques contre la scène. D'autant plus que ce relâchement de vigilance à l'égard de la Comédie paraît provenir également des rangs du pouvoir et de l'Église.

Jean Cordier s'emporte par exemple contre les autorités qui ne lui paraissent pas assez sévères et qui « donnent des Palais » aux comédiens « au lieu de renverser leurs théâtres aussi souvent qu'ils jouent³ ». Non seulement la politique royale de protection du théâtre est vertement dénoncée⁴, mais c'est aussi le laxisme ecclésiastique qui est visé. Dans le sermon « Contre les bals, les danses ou comédies, et autres divertissements mondains qui sont des allumettes de luxure », le père Jean Lejeune fustige en conclusion les confesseurs et les « casuistes » trop indulgents, qui n'interdisent pas formellement les spectacles :

D'où vient donc que mon confesseur ne m'en dit rien et me donne l'absolution ? d'où vient qu'un tel casuiste m'a dit que je ne fais point de mal, et que le bal et la comédie sont des actions indifférentes ? Pensez-vous être excusé au jugement de Dieu, de croire plutôt à un homme qui vous flatte, qui vous parle en secret, et qui ne vous apporte aucune preuve de son dire, qu'aux prédicateurs qui n'ont point d'intérêt que la vérité, qui vous parlent en public de la part de votre pasteur, de votre évêque, de votre Dieu, et qui prouvent leur dire par les textes de la Bible, par les Pères et les conciles⁵ ?

¹ Simon CERNAY, *op. cit.*, p. 451.

² « Ceux qui par leur exemple engagent les autres dans le divertissement de la Comédie, participent à leur péché ». Pierre NICOLE, *op. cit.*, p. 52.

³ Jean CORDIER, *op. cit.*, p. 465.

⁴ Sur ce point, voir notamment les pages sur la relation entre Église, théâtre et pouvoir, dans Déborah BLOCKER, *op. cit.*, p. 283-290.

⁵ Jean LEJEUNE, *op. cit.*, p. 15.

De la même manière, Nicolas Pavillon rappelle en 1670 que les confesseurs doivent être sévères à l'encontre de la Comédie¹ ; le fait de réitérer cette interdiction suggère qu'elle ne doit pas faire l'unanimité, ni être strictement respectée. Ces rappels témoignent non seulement de l'apparition de dévots – dont *Tartuffe* fait si justement la critique – dans la sphère religieuse mondaine, mais aussi de l'acceptation du théâtre au sein de l'Église.

Contradictions

En cela, les polémiques contre le théâtre révèlent implicitement des contradictions dans le discours ecclésiastique. Il existe une forme de clivage au sein de la pensée de certains théâtrophobes, comme par exemple Antoine Godeau, dont la charge contre la comédie s'avère en contradiction avec d'autres éléments de son parcours. La même année où il publie son sonnet, il livre également un *Poème de saint Paul* dans lequel il se serait inspiré du personnage de Polyeucte. Cognet souligne que cette source d'inspiration aurait même influencé « l'allure un peu dramatique » de cette œuvre singulière². Autrement dit, s'il blâme la comédie, il la regarde encore avec assez de bienveillance pour en emprunter les codes littéraires. Il semble que ce soit surtout la pratique théâtrale, et les acteurs, qui attirent sa méfiance. Le sonnet n'est pas publié dans la première édition de 1646 des *Poésies chrétiennes*, ce qui suggère que son revirement s'est produit après cette date. Or en 1644, soit seulement trois ans après avoir encouragé Scudéry à « faire parler les Agathe et les Cécile », il signe des *Instructions synodales* qui excluent les comédiens de la communion³. Pour Jean Dubu, ces statuts seraient une réaction à la déclaration de 1641 (initiée par Richelieu) qui met fin à l'infamie des comédiens. Les évêques auraient pris cette déclaration comme une ingérence du pouvoir civil dans le domaine religieux. En 1642, l'évêque d'Orléans inscrit dans son rituel le refus de donner la communion aux comédiens ; Godeau l'imite en 1644. Il s'oppose donc à la politique du cardinal, auquel il est pourtant resté fidèle toute sa vie⁴, et qu'il a servi respectueusement⁵. Le revirement de Godeau ne daterait donc pas de 1654, mais serait déjà en œuvre une dizaine d'années

¹ « Et quand [ceux qui vont à la comédie] n'y auraient pas commis de si grands péchés, le péril où ils s'exposent de les commettre, doit porter les Confesseurs à leur défendre ces divertissements dangereux ». Nicolas PAVILLON, *Instructions du Rituel du Diocèse d'Alet*, Paris, Charles Savreux, 1670, p. 132.

² A. COGNET, *op. cit.*, p. 239.

³ Cité dans Adrien Augustin de Bussy de LAMET, *Le dictionnaire des cas de conscience*, Paris, Coignard, 1733, p. 797.

⁴ Anne-Sophie FOURNIER-PLAMONDON, *Pratiques d'écriture et exercice du pouvoir : des centres aux marges. Localiser Antoine Godeau (1605-1672)*, Université Laval et EHESS, 2016, p. 492.

⁵ Alain Viala fait de la relation entre Godeau et Richelieu un parfait exemple de clientélisme au XVII^e siècle. Alain VIALA, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 59.

auparavant, et ce dans le même temps où il encourage la moralisation du théâtre. Plus qu'un changement doctrinal brutal, il s'agirait plutôt d'une position complexe, en apparence contradictoire et à l'évolution plus longue qu'il n'y paraît. Comment donc comprendre cette position ambivalente à l'égard du théâtre, encourageant sa moralisation tout en en blâmant la vanité ? Comment comprendre qu'il puisse presque dans le même temps appuyer la politique de Richelieu, inviter Scudéry à écrire des pièces hagiographiques, et opposer à sa déclaration de 1641 des statuts synodaux hostiles aux comédiens ? Il ne s'agit pas ici de nier la fortune de ce sonnet, qui exacerbe en quelques vers seulement la rivalité entre le théâtre et l'Église ; mais de mieux saisir son contexte d'écriture.

Il faut peut-être réinscrire l'écriture du sonnet *Sur la Comédie* dans la production d'un « auteur-évêque¹ », qui se soucie autant de la qualité de ses œuvres que du salut de ses fidèles. Godeau écrit de multiples poèmes, sur divers sujets, et son sonnet sur le théâtre fait partie d'une série de nouvelles pièces, qu'il insère dans son ouvrage et qui ciblent les travers de la société. Il y critique les enterrements en grande pompe, et la débauche de luxe chez les riches Parisiens. Le théâtre fait donc partie d'un ensemble de pratiques mondaines qui soulignent une attirance un peu trop grande pour ce qui est superflu, au détriment des impératifs du salut de l'âme. De plus, Godeau s'attache à trouver une formulation adéquate pour le lecteur, afin que son message soit mieux compris. Pourquoi donc écrire sous la forme du sonnet ? Parce que c'est une forme qui n'est justement pas celle de la prédication. Son public est celui qu'il a croisé dans Paris, durant la Fronde, où il a été remarqué comme un grand prédicateur. Or il a noté le peu d'efficacité de ses prêches, en dépit de leur succès. Dans ses *Tableaux de la pénitence*, l'évêque rend compte des raisons qui l'ont poussé à produire des écrits différents des sermons.

Le déplorable état de la première ville du monde me donna beaucoup de douleur et me fit former le dessein d'enseigner par une voie plus agréable que celle de la prédication ou des préceptes dans un livre dogmatique, une doctrine qui effarouchait tout le monde et qui néanmoins était si nécessaire².

D'où l'écriture des *Tableaux* et peut-être des poèmes, publiés la même année. Il écrit un livre sur la charité des riches, il publie des poèmes pour diffuser le plus largement sa pensée sur la vie chrétienne dans le monde, dont la comédie est un des éléments constitutifs, mais pas exclusif. Et le sonnet est une tentative de poursuivre ce qui se dit dans les prédications, sous une forme séduisante. Certes, Godeau a changé sa position depuis son épître des *Œuvres chrétiennes*. Mais à la réédition de ses *Poésies chrétiennes* en 1654 et 1660, il conserve son

¹ Je reprends ici la formule de Anne-Sophie Fournier-Plamondon, *op. cit.*

² Antoine GODEAU, *Les Tableaux de la pénitence*, Paris, Courbé, 1656.

éloge du théâtre chrétien dans les pages liminaires, créant ainsi un équilibre entre l'apport potentiel du théâtre au christianisme, et son usage abusif par les parisiens. Si donc Godeau affirme bien une séparation de l'Église et du théâtre, il ne faut pas oublier le vers qui précède cette séparation.

Les relations de concurrence entre la scène et les Églises, au milieu du XVII^e siècle, témoignent d'un renforcement du sentiment de rivalité. En Angleterre, le fait d'interdire les représentations théâtrales transforme la comédie en une victime spectaculaire de la politique puritaine. Les quelques défenses apparaissent dès lors comme des manifestations de résistance à l'encontre du pouvoir. En France, au contraire, la comédie jouit d'une certaine protection de la part du pouvoir royal, grâce notamment à la volonté de réforme du théâtre affichée par Richelieu et soutenue par ses proches. Désormais corrigée, la scène française gagne en distinction et en réputation, entraînant une réorientation des écrits théâtrophobes. Il s'agit moins de condamner le temps de représentation que d'interroger une essence du théâtre, et sa capacité à mener à bien des missions auparavant exclusivement dévolues au prêche.

Le sentiment de rivalité engendre également un début de fractures au sein même des Églises, que ce soit pour des raisons religieuses ou politiques. Les considérations sur la compatibilité entre théâtre et christianisme cèdent parfois le pas à des stratégies concrètes pour édifier au mieux le fidèle. Quand les membres de Port-Royal choisissent la rigueur, certains jésuites préfèrent une forme d'accommodement, sans que cela soit représentatif de l'ensemble des obédiences. Plutôt que la manifestation d'une ligne idéologique claire, les traités polémiques représentent surtout une volonté d'orienter le débat sur le théâtre. Cette question d'une position claire et unanime au sein des Églises prend une importance grandissante à mesure que le siècle avance, pour devenir l'un des enjeux essentiels des polémiques à venir.

CHAPITRE 4

LES GRANDES POLEMIQUES A LA FIN DU XVII^E SIECLE

Les années 1670 marquent une certaine accalmie au sein des polémiques théâtrales. En Angleterre, le retour de la monarchie en 1660 s'est accompagné d'une réouverture des salles de spectacles, faisant taire pour un temps les théâtrophobes : le théâtre devient un symbole de la Restauration, et l'attaquer reviendrait à se ranger symboliquement dans les rangs de ces puritains qui ont décapité leur roi en 1649. En France, les succès de Molière et Racine éclipsent les attaques contre la scène. Les scandales sont certes éclatants, notamment avec l'affaire de *L'école des femmes*, du *Tartuffe*, puis de *Don Juan*, mais ils restent ponctuels. Les rares ouvrages publiés pour condamner la comédie révèlent un certain embarras des Églises vis-à-vis du théâtre, dont la position n'est ni ferme ni univoque.

Le père jésuite Pierre de Villiers, professeur et prédicateur, défend en 1675 un théâtre de la modération dans un *Entretien sur les tragédies de ce temps*. Moraliste et disciple de Descartes, il estime que le théâtre peut être acceptable à condition que l'on en ôte les passions. S'appuyant sur la récente représentation de *Iphigénie* de Racine, un an plus tôt, pour définir ce qu'est une bonne tragédie, il estime que l'« on peut faire une belle Tragédie sans amour¹ » et que le seul véritable danger vient justement de cet amour². Pierre de Villiers semble même tout à fait ouvert à un théâtre chrétien : il n'y aurait pas d'inconvénient à ce que l'on s'inspire de la Bible au théâtre, puisque l'indignité des comédiens, qui était la seule raison de

¹ Pierre de VILLIERS, *Entretien sur les tragédies de ce temps*, Paris, E. Michallet, 1675, p. 2.

² *Cléopâtre* de Corneille, *Mithridate* de Racine, voire *Andromaque* seraient emblématiques de ce théâtre réformé qui ne représenterait plus que vengeance et politique.

l'interdiction des sujets saints sur scène, est levée depuis l'édit de 1641¹. À la relative tolérance d'un Pierre de Villiers, s'oppose, la même année, l'intransigeance du théologien calviniste Pierre Jurieu, pour qui le théâtre reste profondément incompatible avec la dévotion². Dans la deuxième partie de son *Traité de la dévotion* consacrée aux « sources de l'indévotion », il rédige un chapitre sur « la trop grande sensibilité aux plaisirs de la terre », pour fustiger les « plaisirs mondains » dont fait partie le théâtre, avec le bal et le jeu. Même si on « l'a rendu chaste, et que l'on n'y entend plus de leçons de vertu, que l'on y voit d'exemples de vices³ », cela ne change rien : spectacle et dévotion ne peuvent s'entendre.

Mais sans tout cela, ces spectacles sont absolument incompatibles avec la dévotion, parce qu'ils remplissent l'âme de vaines passions, et nous avons besoin d'une âme libre. Ils font naître des joies et des tristesses réelles pour des aventures imaginaires. Ils jettent dans l'esprit des idées, et dans le cœur des mouvements de vanité qui ruinent les saintes dispositions que nous voulons établir dans une âme dévote⁴.

Jurieu oppose le mondain, excité par les passions, à l'âme « secouée », au bon dévot, qui est tout entier voué à sa « mélancolie », « plus difficile à émouvoir⁵ », proche du quiétisme et coupé radicalement de toutes les tentations de la terre. Il reprend le paradoxe développé quelques années plus tôt par Senault, voyant dans le théâtre réformé le comble de l'impiété :

O impiété [...], vous avez fait monter la vertu sur le théâtre, et vous en avez fait une comédienne ! Jésus Christ ne veut pas de prédicateurs en brodequins les mouches et le fard sur le visage⁶.

En jouant sur le contraste entre la fonction du « prédicateur » et l'accoutrement outrancier de l'actrice peinte, qui serait l'incarnation de ce théâtre réformé et devenu vertueux, Jurieu met en évidence combien la scène ne peut être compatible avec la mission religieuse : le spectacle de la vertu reste, malgré tout, profondément outrageant.

Dans la décennie qui suit, ces deux positions coexistent : d'un côté, on propose une vision conciliante du théâtre et de l'Église, de l'autre on renforce la séparation. Mais il ne faut pas imaginer pour autant que la sévérité serait propre au protestantisme, et la mesure au catholicisme. Une rigueur identique, voire plus grande, se retrouve chez les missionnaires

¹ *Ibid.*, p. 31-34. Cette mansuétude est sûrement due à sa qualité de jésuite, pour qui le théâtre est un outil pédagogique reconnu dans les collèges, même s'il n'en représente qu'un courant : les jésuites ne parlent pas d'une seule voix, et certains s'avèrent des théâtrophobes féroces.

² Professeur de théologie à l'Académie protestante de Sedan depuis 1674, fervent adversaire des catholiques et de l'absolutisme royal, son *Traité de la dévotion* sera mainte fois réédité.

³ Pierre JURIEU, *Traité de la dévotion*, Rouen, Jean Lucas, 1675, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 61.

catholiques des années 1680. De plus, à partir de la fin des années 1670, on observe une recrudescence de la rigueur ecclésiastique à l'encontre du théâtre. Les prêtres commencent à exiger que les comédiens renoncent par écrit à leur métier, en échange des derniers sacrements. Face à cette fronde rigoriste, l'esprit des Lumières s'accroît, à l'image de l'essai de Saint-Evremond *Sur la tragédie ancienne et moderne*. Sous couvert de critiquer les Anciens, et de revendiquer un relativisme historique, Saint-Evremond s'en prend à la place de la religion dans les affaires du théâtre. De la même manière que les théâtrophobes revendiquent une séparation entre les deux, il demande que théâtre et Église n'aient rien en commun. Et il se permet au passage de provoquer les institutions religieuses. En effet, pour lui, le théâtre est un outil de croyance bien plus puissant, mais aussi de démystification. Or mettre en scène une pièce tirée des Écritures saintes mettrait au grand jour leur incohérence et leur caractère fabuleux.

L'Église gallicane durcit ses positions et condamne les comédiens lors du prône, tous les dimanches. En 1685 et 1686 sont publiés coup sur coup les recueils de sermons de deux prédicateurs missionnaires : *Pharaon réprouvé* de Nicolas de Dijon, et les *Sermons sur différents sujets, prêchés devant le roi*, par le père Jean Soanen. Les auteurs sont catholiques, mais d'obédience différentes : Dijon est un missionnaire capucin, sensible à la pensée franciscaine, tandis que Soanen est prêtre de l'Oratoire, de sympathie janséniste. Tous deux s'accordent cependant pour juger sévèrement le théâtre, plus proches en cela de la rigueur calviniste de Jurieu que de la modération d'un Pierre de Villiers. À Amiens en 1687, à Angers l'année suivante, on s'inspire du rituel d'Alet pour ranger les comédiens parmi les pécheurs publics. D'autres préfèrent toutefois s'appuyer sur le rituel romain de 1614 (fondé sur la bulle *Apostolicae Sedi* de Paul V) qui, lui, n'exclut nullement les comédiens du sacrement¹. Il s'ensuit deux positions contradictoires au sein de l'Église : d'un côté la recherche d'un consensus, de l'autre un antagonisme exacerbé.

C'est cette seconde position qui l'emporte dans les toutes dernières années du XVII^e siècle, à la fois en France et en Angleterre, où deux grands scandales éclatent, en 1694 pour l'une, en 1698 pour l'autre. Tout commence en France avec le dramaturge Edmé Boursault qui, inquiet à l'idée qu'un prêtre le prive de ses droits sacrés, consulte le père Francesco Caffaro, un prédicateur théatin dont il est proche². Ce dernier lui écrit une lettre en latin pour le rassurer : l'Église a toujours considéré le théâtre favorablement, et il n'y a pas de raison de s'inquiéter

¹ Voir Gaston MAUGRAS, *Les comédiens hors la loi*, Paris, C. Lévy, 1887, p. 139.

² Sur les circonstances de l'affaire Caffaro, voir la très complète introduction de Charles URBAIN et Eugène LEVESQUE, *L'Église et le théâtre : maximes et réflexions sur la Comédie*, Paris, Bernard Grasset, 1930, p. 33-41.

pour son salut. Boursault en profite pour traduire, amender et publier cette *Lettre d'un théologien*, qu'il place en tête d'un recueil de ses œuvres, en janvier 1694. Rapidement, la lettre est tirée à part et largement diffusée, éditée juste avant le Carême, période ordinairement propice à tonner contre la Comédie. Elle fait grand bruit, émeut la communauté ecclésiastique, et devient le sujet principal des sermons pour la condamner sans réserve¹. Le 9 mai, Bossuet, qui incarne la figure la plus puissante de l'Église catholique en son temps, écrit au père Caffaro une lettre cinglante, où il reprend assez précisément ses approximations, pour lui montrer combien la *Lettre* ne peut en rien correspondre aux vues de l'Église. Il lui demande de se rétracter, brandit la menace de rendre la querelle publique et de parler à l'évêque contre sa « perverse doctrine ». Le 11 mai, le père Caffaro répond à la fois à Bossuet et à l'archevêque de Paris, où il s'humilie platement et jure de ne pas être l'auteur de la lettre, expliquant qu'on a déformé un texte écrit en latin douze ans plus tôt et destiné uniquement à un usage privé.

Mais le scandale a déjà éclaté : dès le mois de mars, Henri Lelevel rédige une *Réponse à la lettre du théologien, défenseur de la comédie*, publiée le 8 avril. S'ensuit une série de traités et de réponses érudites à la lettre, durant toute l'année 1694, pour devenir la plus importante querelle contre le théâtre du XVII^e siècle. Pas moins de sept ouvrages sont édités jusqu'au mois d'août. Le 20 mai, quatre docteurs publient un arrêté de la Sorbonne qui condamne la *Lettre d'un théologien*. Le 15 juin le chanoine Charles de la Grange publie la *Réfutation d'un écrit favorisant la comédie*. Le 5 juillet, Laurent Pégurier fait paraître la *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie*, datée sur 20 mai, à laquelle il joint une *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau Théologien*, qui répond à la fois à Caffaro et à des troubles qui se sont produits l'année précédente dans une paroisse parisienne, « touchant la Comédie ». Le 28 juillet sont édités les *Sentiments de l'Église et des SS. Pères pour servir de décision sur la comédie et les comédiens* par Pierre Coustel. Le 2 août est imprimé un *Discours sur la comédie* que le père Lebrun de l'Oratoire a donné le 3 juin à Saint-Magloire. Le théologien Jean Gerbais signe également une *Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de Qualité, sur le sujet de la Comédie*. Enfin, Bossuet lui-même décide de participer publiquement à la querelle (malgré sa promesse de garder le silence), et publie au mois d'août ses *Maximes et Réflexions sur la*

¹ « Il est fâcheux pour vous, que votre Lettre ait paru particulièrement dans le temps de Carême : car il n'y a point eu de Prédicateur qui n'ait pendant ce temps là déclamé contre la Comédie. J'en connais qui l'ont fait plusieurs fois contre votre Lettre. Il y en a même un qui a dit en Chaire, qu'elle méritait le feu, et que l'Auteur devait en faire une pénitence publique. En un mot vous avez eu autant de Censeurs et de Critiques, qu'il y avait de Prédicateurs. » Laurent PEGURIER, *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 189.

Comédie. Si le texte n'est pas un grand succès d'édition, il est vite considéré comme l'un des plus habiles traités théâtrophobes, et sera même traduit et publié en anglais en 1699.

Dans le même temps, éclate en Angleterre ce que l'on appelle la *Jeremy Collier Controversy*, recensée par de nombreuses études¹. Elle intervient dans un contexte de réforme des mœurs initiée sous Guillaume III depuis 1689, après le relâchement qui a suivi la période puritaine. Le théâtre y est rapidement considéré comme le symbole de la corruption morale, que le pasteur Jeremy Collier dénonce dans *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* en 1698. Du fait de l'histoire singulière de l'auteur, l'ouvrage connaît un certain succès et engendre une série de ripostes, sous la forme de traités, de préfaces et de lettres. Les dramaturges interviennent dans la querelle, comme John Vanbrugh, William Congreve ou encore Thomas d'Urfey. Collier alimente également la polémique en publiant un deuxième traité deux ans plus tard. Or, sous couvert de questions religieuses, ces controverses brassent des questions politiques et sociales d'allégeance au pouvoir royal et de réglementation du blasphème comme trouble à l'ordre public. Ce temps de querelles à la fin du XVII^e siècle achève de configurer le théâtre comme rival de l'Église : présenté comme un ennemi absolu, il est dans le même temps dépassé en ce qu'il est appréhendé comme un vecteur pour d'autres combats indirects. Les polémiques sur la comédie s'inscrivent dans d'autres rivalités, entre les pouvoirs politiques et des forces d'oppositions, ou bien entre les Églises elles-mêmes.

Les polémiques françaises

Un antagonisme exacerbé

La virulence des traités de la fin du XVII^e siècle témoigne d'une double stratégie qui consiste à la fois à creuser l'écart entre le théâtre et les Églises, et faire taire les dissensions au sein de la communauté ecclésiastique. Pour cela, les théâtrophobes approfondissent le paradoxe de Senault en diabolisant à nouveau la comédie. Le sermon sur le « Troisième obstacle du salut : les spectacles publiques » de Nicolas de Dijon, et celui « Sur les spectacles » de Jean Soanen ont en commun de réactiver l'argument le plus ancien contre le théâtre, celui de l'*ecclesia diaboli*,

¹ Sur cette polémique, voir Rose ANTHONY, *The Jeremy Collier Stage Controversy (1698-1726)* [1937], New York, Benjamin Blom, 1966 ; Michael CORDNER, « Playright versus priest : profanity and the wit of Restoration comedy », dans Deborah PAYNE FISK (dir.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 209-225 ; Robert D. HUME, « Jeremy Collier and the Future of the London Theatre in 1698 », *Studies in Philology*, n° 96, 1999, p. 480-511.

dans un contexte philosophique pourtant peu propice au démon¹. Il s'agit de renforcer l'opposition entre les deux institutions. La corruption des mœurs inhérente au théâtre prend une coloration religieuse, par laquelle la scène devient le lieu qui défait systématiquement les enseignements de l'Église. Plus généralement, c'est tout le luxe, à travers le théâtre, et l'activité mondaine, que condamne l'oratorien Soanen. Le théâtre condenserait tout ce que le monde expose de façon disparate : « les différentes passions des hommes sont, pour ainsi dire, isolées dans le commerce de la vie. [...] Mais au Théâtre cela fait un tout qui ne se diversifie que pour séduire avec plus d'adresse, pour corrompre avec plus de sûreté² ». La scène devient une sorte de précipité des vices du monde, qui s'oppose radicalement au christianisme. Quant à Nicolas de Dijon, il affirme que « les chrétiens n'admettent aucun plaisir, car il corrompt les bonnes mœurs ». Le théâtre met à mort l'âme des spectateurs, qui feraient mieux de s'arracher les yeux³. Derrière cette violence argumentative se cache le refus absolu de voir la pratique théâtrale intégrée de quelque manière que ce soit à la vie courante. Le père capucin s'irrite par exemple que les acteurs puissent désormais se dire chrétiens :

Étudiez, je vous prie, la condition de ces honnêtes gens qui sont sur le théâtre, [...] qui sont-ils, ce ne sont pas à la vérité des idolâtres ni des païens, je l'avoue, qui donc, hélas ! ni vous ni moi, n'oserions le dire, pour l'honneur de notre sainte Religion ; ils ont pourtant l'effronterie de le dire eux-mêmes, et de le faire savoir à tous ceux à qui il appartiendra, qu'ils sont Chrétiens. Ah M. voilà ce qui fait ma douleur & l'opprobre du Christianisme⁴.

Il refuse la possibilité d'être acteur et chrétien, et qui plus est de le revendiquer. La formule réitère les ordonnances des rituels, qui interdisent les sacrements aux comédiens, mais en révèle dans le même temps la relative inefficacité, et la respectabilité acquise par le théâtre au sein de la société qui reconnaît la piété de ses comédiens. Cette première stratégie vise directement à effrayer le public : ces deux sermons jouent la carte de la terreur auprès de leur auditoire. Tout d'abord ils rappellent les peurs ancestrales d'une magie noire. Le théâtre n'est pas seulement le vestige du paganisme, mais le lieu où subsiste des traces de sorcellerie : c'est un « plaisir enchanté » qui met en scène de fausses résurrections⁵, voire qui fait revivre les morts⁶. Le public doit non seulement craindre le théâtre comme lieu du culte satanique, mais aussi refuser clairement d'y aller, sous peine d'une complicité coupable. Chez l'un, c'est toute une série

¹ Sur l'évolution historique de la perception du diable, voir le chapitre 7, p. 227-228.

² JEAN SOANEN, *op. cit.*, p. 47.

³ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 313 et 317.

⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁵ *Ibid.*, p. 288.

⁶ JEAN SOANEN, *op. cit.*, p. 61.

d'appels à la honte qui jouent sur un véritable chantage affectif, où les « bouches qui ont été teintes du Sang de Jésus-Christ par le Sacrement de l'Eucharistie, sont profanées à applaudir à des crimes commis avec adresse¹ » ; chez l'autre, c'est l'affirmation que « le grand nombre se damne² » en allant au théâtre. Soanen excite la peur de son public en l'envoyant tout droit en enfer : « Arborez publiquement la révolte contre l'Église dans le sein de laquelle vous êtes nés ; choisissez le Démon pour votre père, les Enfers pour votre héritage, et n'attendez plus de Dieu ni grâce ni miséricorde³. » Tous deux renforcent la responsabilité de leur public. Alors que dans les décennies précédentes, on insistait sur les plus aisés et cultivés qui devaient servir d'exemple aux plus ignorants, on préfère désormais la culpabilité individuelle. Cette stratégie de la terreur semble avoir eu son petit effet. Les auditeurs de Soanen, courtisans de Versailles, en seraient sortis épouvantés et se seraient plaints à Louis XIV. À présent dévot, le roi aurait simplement répondu : « Le Prédicateur a fait son devoir ; tâchons de faire le nôtre⁴. »

L'autre stratégie consiste à uniformiser le discours ecclésiastique contre le théâtre. Sur ce point, le scandale provoqué par la lettre de Caffaro est exemplaire. Il s'agit en vérité moins d'une querelle (où deux camps s'affrontent et ripostent) que d'une véritable salve du camp catholique contre le pauvre père Caffaro qui, malgré ses plates excuses, se voit interdire le confessionnal et la chaire, et perd son poste de professeur dans son couvent. L'originalité de cette querelle est de se dérouler au sein même de l'Église. Ce n'est pas tant le théâtre que l'on attaque que le fait qu'un membre du clergé puisse le défendre à ce point, et sans la protection d'une autorité supérieure. D'autant plus – et c'est peut-être ici la pierre du scandale – que cet auteur rappelle que nombre d'ecclésiastiques se rendent encore à la comédie :

Tous les jours à la Cour, les Évêques, les Cardinaux et les Nonces du Pape, ne font point de difficulté d'y assister ; et il n'y aurait pas moins d'impudence que de folie, de conclure que tous ces grands Prélats sont des Impies et des Libertins, puisqu'ils autorisent le crime par leur présence. C'est bien plutôt une marque que la Comédie est si pure et si régulière, qu'il ne peut y avoir de honte ni de scrupule à s'y trouver⁵.

La *Lettre* révèle la multiplicité des comportements au sein de l'Église, d'autant plus que la querelle pourrait avoir une origine plus politique, fondée justement sur des rivalités intra-religieuses. Dans ses *Mémoires*, l'abbé Louis Le Gendre suggère qu'une manœuvre jésuite est

¹ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 323.

² Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 52.

³ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 84.

⁴ Sur cette anecdote, voir Jean-Baptiste GAULTIER, *La vie de Messire Jean Soanen évêque de Senez*, Cologne, Aux dépens de la Compagnie, 1750, p. 12.

⁵ Francesco CAFFARO, *Lettre d'un théologien*, [1694] dans Charles Urbain et Étienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 39.

à l'origine du scandale : ces derniers auraient dénoncé le traité de Caffaro auprès de l'archevêque de Paris M. de Harlay, pour le forcer à prendre position dans cette affaire, et le mettre ainsi dans l'embarras :

On crut que c'étaient les jésuites qui lui avaient tendu ce piège pour se venger de lui en l'exposant ou aux satires des libertins, s'il condamnait la comédie, ou aux reproches des dévots, s'il ne la condamnait pas¹.

Les multiples ripostes sont sans équivoque : la *Lettre* doit être unanimement condamnée, tant pour ses thèses que pour la faiblesse de son argumentation.

La réponse cinglante de Bossuet souligne le manque de rigueur du théologien théâtrophile. Dans ses *Maximes*, il use d'une argumentation abstraite, qui ne cherche pas à contredire son adversaire, mais seulement à démontrer la nocivité du théâtre. C'est ce qui fait sa force et sa singularité : on ne trouve en effet jamais autant de profondeur ni d'abstraction dans les autres traités, faisant émerger l'anthropologie augustinienne, fondée sur une méfiance du plaisir et de la faiblesse humaine. Il réduit la question du théâtre à l'atteinte ou non aux bonnes mœurs, pour savoir si la comédie d'aujourd'hui est « aussi honnête que le prétend l'auteur de la dissertation ». Pour cela, il développe trois points. Il concède tout d'abord que le théâtre s'est réformé ; seules les farces sont désormais licencieuses². Cependant le théâtre contemporain est pire que son homologue antique : la tragédie ancienne avait beau être plus « grave », elle n'en était déjà pas moins condamnée par les philosophes. Il reprend le paradoxe de Senault, jugeant que la tragédie est d'autant plus nocive qu'elle avance masquée, et qu'elle « remue » les passions les plus dangereuses « à cause qu'elles sont aussi les plus agréables³ ». Le second point de son argumentation passe par une analyse de la concupiscence, qui se transmet par contamination et attache le chrétien aux plaisirs. Selon lui, ceux qui défendent le théâtre sont en fait déjà trop exposés à la tentation. Bossuet fait du théâtre un processus de contagion, qui alimente notre nature corrompue⁴, et il participe à sa diabolisation, estimant qu'il est « l'œuvre de Satan », fomenté par des « gens infâmes selon les lois des hommes⁵ ». Enfin, il réfute l'eutrapélie en rappelant que la nature pourvoit déjà suffisamment aux besoins de délasserment, et qu'il est inutile d'y ajouter des plaisirs inventés par l'homme. Son argumentaire

¹ Louis LE GENDRE, *Mémoires de l'abbé Le Gendre, chanoine de Notre-Dame, secrétaire de M. de Harlay, archevêque de Paris*, M. Roux, Paris, Charpentier, 1865, p. 189.

² Jacques Bénigne BOSSUET, « XXXV. Conclusion de tout ce discours », *Maximes et Réflexions sur la Comédie* [1694], dans Charles Urbain et Etienne Levesque, *op. cit.*, p. 270.

³ *Ibid.*, p. 142-143.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ Voir le « Sermon sur le petit nombre d'élus » de Bossuet, cité par Gaston MAUGRAS, *op. cit.*, p. 150.

consiste principalement à une analyse de citations des saints pères, qui va au-delà du simple théâtre : son attaque du théâtre s'inscrit plus généralement dans une attaque du monde – il va même jusqu'à condamner le rire, en citant saint Ambroise et saint Basile¹. Les autres traités n'ont pas la même force que celui de Bossuet, en ce qu'ils restent fortement ancrés dans le texte de la *Lettre d'un théologien*, qu'ils s'efforcent de récuser. Mais ils témoignent d'une vision du théâtre propre à la fin du siècle, qui consiste en l'acceptation de la réforme du théâtre et l'amplification du paradoxe de Senault.

Vers une reconfiguration du rival

Les détracteurs du théâtre ne l'envisagent plus comme une pratique populaire ni folklorique. Henri Lelevel constate que la comédie se perfectionne tous les jours : la preuve en est que les pères adouciraient leurs propos au fil du temps. Mais ce perfectionnement la rend encore plus dangereuse car « la manière est plus subtile et plait donc plus² ». Pour Laurent Pégurier, c'est parce qu'elle paraît pure qu'elle est dangereuse. Si elle était comme avant, ce serait plus simple car « il n'y aurait que les libertins qui y iraient³ ». Or maintenant, on y voit le danger du poison caché. Dès lors, le théâtre se distingue des autres pratiques populaires, bien que tous les auteurs n'adoptent pas la même démarche pour le prouver. Pour contredire le théologien de la *Lettre* qui remarquait qu'on n'en fait pas autant pour les jeux de hasard, le père La Grange propose une hiérarchie entre les jeux : si l'Église déteste tous les désordres, il faut concéder que les jeux de dés sont moins dangereux, pour deux raisons. La première est que moins de gens s'y adonnent : « Il n'y a pas un si grand nombre de personnes qui s'expose à perdre tous leurs biens à ces sortes de jeux, comme il y en a qui exposent leur salut à la Comédie. » La seconde est que le jeu de hasard « est moins contagieux » :

On n'y voit point ordinairement s'assembler les jeunes filles & les jeunes garçons, qui s'y ennuient beaucoup. La plupart du monde revient promptement de cette passion. La conversation des gens qui en sont possédés, n'a rien de charmant, ni qui fasse envie de prendre part à leur plaisir⁴.

Sans pour autant autoriser les jeux de dés, l'abbé hiérarchise ainsi les plaisirs. Il ne s'agit donc plus de condamner les divertissements dans l'ensemble, mais bien d'établir un degré de dangerosité des plaisirs mondains, où le théâtre caracole en tête. Le père Lebrun concède qu'il

¹ Voir les chapitres XXXII et XXXIII dans Jacques Bénigne BOSSUET, *op. cit.*, p. 257-264.

² Henri LELEVEL, *Réponse à la lettre du théologien, défenseur de la comédie*, Paris, Théodore Girard, 1694, p. 10.

³ Laurent PEGURIER, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 103.

⁴ Charles LA GRANGE, *Réfutation d'un écrit*, 1694, p. 78.

est difficile d'attaquer un théâtre qu'aucune autorité civile n'interdit, et qu'on « ne fait pas beaucoup de difficulté de se trouver aux assemblées de jeux, soit de dés ou de cartes¹ ». Il répond alors que les Pères ont toujours été sévères, quel que soit le divertissement, et retourne l'objection : les jeux de hasard ne peuvent en aucun cas justifier la comédie.

Cette insistance sur une hiérarchie du théâtre par rapports aux autres divertissements révèle une forme d'obsession des ecclésiastiques pour le théâtre, dont ils font, avec la danse, un emblème du divertissement mondain. La perception paradoxale d'un théâtre d'autant plus dangereux qu'il est réformé entraîne la reconfiguration de l'histoire du théâtre, avec l'invention d'un jeu qui aurait été, à l'origine, pur de tout vice. Laurent Pégurier soutient que « le premier dessein de la Comédie est entièrement corrompu et renversé dans celle de notre temps² », suggérant qu'il existe un théâtre théorique qui pourrait servir à l'instruction de la vertu. Ce théâtre à l'état de nature semble être une pure hypothèse philosophique, puisqu'il argue plus loin que la comédie antique était bien pire que sa version contemporaine. Autrement dit, le paganisme proposait déjà une pratique dénaturée, et l'histoire n'aurait fait qu'essayer de se rapprocher de son origine vertueuse. Le père Lebrun affirme aussi que le théâtre antique était plus sage, et que l'histoire théâtrale régresse. Son « Second discours » propose une « histoire des divertissements du théâtre » qui fait du paganisme un temps où « les Comédies et les Tragédies n'étaient ni si horribles, ni si infâmes que quelques-uns se l'imaginent, et qu'il s'en faisait même de plus honnêtes que celles d'à présent³ ». Il s'appuie sur l'*Art poétique* d'Horace qui fait de la tragédie une « Dame chaste et modeste qui serait contrainte de danser par religion à certains jours de Fête⁴ » ; puis il attaque Scaliger, d'Aubignac, Boileau « et les autres qui ont traité depuis peu des pratiques du théâtre », d'avoir donné des règles moins pures que celles de l'Antiquité. Il vante les tragédies grecques dont la morale a pu inspirer les prêtres, loue la chasteté des tragédies de Sénèque et affirme que les comédies de Térence étaient plus « tolérables » que celles de Molière. La régression du théâtre contemporain reposerait sur un usage des mots « à double sens », là où le païen s'exprimait « d'une manière assez libre ». Pour contredire la *Lettre du théologien*, et plus généralement l'argument apologétique d'un théâtre en voie de perfectionnement, les théâtrophobes en viennent à faire l'éloge du paganisme, qui contrasterait avec la décadence contemporaine. De la même manière, Boursault lui-même

¹ Pierre LE BRUN, *Discours sur la comédie*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694, p. 154.

² Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 67.

³ Pierre LE BRUN, *op. cit.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

invente un âge d'or du théâtre, qu'il situe cela dit bien plus tard, dans les années 1670. Dans une « Lettre à la Marquise de B... », il regrette un théâtre devenu « indigent », qui « a un peu dégénéré de ce qu'il était, & que dans toutes les Pièces nouvelles qui ont été faites depuis dix ans, il y a eu peu de nouveauté¹ ». La fin du XVII^e siècle poursuit cette vision d'un théâtre décadent.

Dans la lignée du refus absolu du théâtre et des plaisirs, s'invente un nouveau type de divertissement, que les prédicateurs mettent en avant : le divertissement de la Bible même. Pour Nicolas de Dijon, l'Église « offre de beaux spectacles », comme le Jugement dernier, ou les récits de martyrs qui ressembleraient à s'y méprendre à des tragédies. À ceux qui seraient en manque de violence, Jean Soanen propose lui aussi les martyres en modèle :

Lisez les Actes des Martyrs, et c'est là que vous verrez des membres palpitants sur des roues ; des corps mis en pièces par la rage des bourreaux ; des têtes séparées de leur tronc par l'activité d'un feu dévorant ; des hommes tout vivants couverts de bitume et de poix, allumés comme des torches pour servir de lumière aux passants ; des hommes exposés dans les Cirques et dans les Amphithéâtres, à la férocité des Tigres et des Lions, comme un Spectacle propre à amuser le Peuple et les Empereurs. C'est là que vous verrez des mères qui encouragent elles-mêmes leurs filles à la mort, et qui considèrent leurs tourments avec une intrépidité que tout l'Univers ne peut entamer ; des vieillards qui se traînent avec joie au milieu des pierres et des injures, pour aller terminer leurs jours par les plus affreux supplices, et menacer les tyrans de la colère céleste².

La litanie des horreurs est frappante en ce que le prédicateur fait ici la promotion de tout ce qu'il condamne : la Bible renfermerait déjà tout ce qu'il refuse par ailleurs sur la scène. Soanen et Dijon proposent littéralement que la Bible remplace la scène dans l'espace social.

La stratégie de la tolérance

Face à la diabolisation du théâtre, certains envisagent cependant une autre stratégie, qui consiste à suivre la mode cartésienne et faire appel à la raison des fidèles. Plusieurs ouvrages acceptent la réforme du théâtre, et vont jusqu'à distinguer la piété des auteurs et l'infamie de leur art. C'est le cas par exemple du moraliste Jean Frain du Tremblay dans ses *Nouveaux essais de morale sur le luxe et les modes*, qui blâme la contradiction des dramaturges. D'un côté, ce sont des hommes éclairés et sages, des personnes « si spirituelles ». De l'autre, ils « consomment » leur vie au théâtre, au grand dam de tous les Pères de la religion. Il établit une

¹ Edme BOURSAULT, « Lettre à Mme la Marquise de B. », dans *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault. Accompagnées de fables, de remarques, de bons mots et d'autres particularitez aussi agréables qu'utiles, avec sept lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, Paris, Veuve de Theodore Girard, 1697.

² Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 83-84.

séparation stricte entre la personne et son métier : si le théâtre est mauvais en général, ceux qui le pratiquent sont bons en particulier¹. Le théâtre n'est plus perçu comme une pratique d'ignorants ou d'impies, et l'on admet dorénavant que la profession puisse acquérir peu à peu ses lettres de noblesse au point de devoir séparer le théâtre de ceux qui en vivent. Cette pratique condamnable est faite par des individualités qui ont gagné en respectabilité.

Mais c'est surtout la *Lettre* de Caffaro qui synthétise une position modérée à l'égard du théâtre, en quatre points. Il cherche à résoudre les contradictions des autorités religieuses, en arguant tout d'abord que les Pères de l'Église ne condamnent pas le théâtre en soi, mais sa pratique excessive². Le théâtre ferait partie des divertissements *a priori* indifférents à l'Église, et conviendraient à l'eutrapélie (ce délassement nécessaire à l'homme, dans la limite du raisonnable). Le deuxième argument prône la réforme du théâtre et vise à réhabiliter la figure du comédien. Faisant preuve d'un relativisme historique similaire à celui de Saint-Evremond, il affirme qu'on ne peut plus condamner les comédiens en vertu des lois romaines, qui ne les blâmaient qu'en raison de l'infamie des pièces qu'ils jouaient. Or, selon une vision téléologique de l'histoire du théâtre, la Comédie se serait grandement améliorée depuis l'Antiquité : dès lors, ce que conspuent les premiers chrétiens n'existe plus. Si les textes sont épurés, les acteurs n'ont plus rien de blâmable³. La profession est honnête, et si l'on connaît quelque comédien infâme, c'est l'individu qu'il faut blâmer, indépendamment de son métier⁴. Caffaro prouve ensuite l'innocence du théâtre et des acteurs en se fondant sur la confession : il n'entend jamais ses ouailles se repentir d'être allés aux spectacles. Personne ne ressent de culpabilité ; c'est donc que la pratique n'est en rien pécheresse. Enfin, son dernier argument est que le théâtre n'est dangereux que « par accident », et qu'on ne peut éviter tout ce qui présente potentiellement un danger sans se condamner à « fuir dans les déserts ». Il multiplie les exemples jusqu'à l'absurde, non sans provocation :

¹ ANONYME [attribué à Jean Frain Du TREMBLAY], *Nouveaux essais de morale sur le luxe et les modes*, Paris, D. Hortemels, 1691, p. 152.

² Francesco CAFFARO, *op. cit.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 34. Le père Caffaro est peut-être ici influencé par la situation italienne, où l'Église est plus conciliante avec les acteurs qu'en France.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

On ne peut faire un pas, lire un Livre, entrer dans une Eglise, enfin vivre dans le monde, sans rencontrer mille choses capables d'exciter les passions. Faut-il que parce qu'une femme est belle, elle n'aille jamais à l'Eglise, de peur d'y exciter la passion d'un Libertin ? Que les Grands de la Cour et les Magistrats quittent un éclat qui leur est de bienséance et peut-être de nécessité, de peur de faire naître de l'ambition ou du désir pour les richesses ? Qu'on ne porte jamais d'épée, de peur qu'il ne se commette un homicide¹ ?

Le théologien se souvient peut-être de la querelle des *Visionnaires*, en reprenant l'argument de Racine sur les dangers du théâtre :

Je sais bien qu'il [saint Augustin] s'accuse de s'être laissé attendrir à la comédie et d'avoir pleuré en lisant Virgile. Qu'est-ce que vous concluez de là ? Direz-vous qu'il ne faut plus lire Virgile, et ne plus aller à la Comédie ? Mais Saint Augustin s'accuse aussi d'avoir pris trop de plaisir aux chants de l'Eglise. Est-ce à dire qu'il ne faut plus aller à l'Eglise² ?

La *Lettre* s'apparente donc autant à une façon de rassurer les comédiens sur le salut de leur âme, qu'à une apologie relative du théâtre, qui n'hésite cependant pas à impliquer le clergé et à le mettre face à ses contradictions.

La fin du siècle voit donc s'opposer deux types de discours : une position radicale qui creuse le fossé entre spectacles et religion, et ravive la menace diabolique d'un théâtre qu'il faut éradiquer, face à une vision qui invite à la poursuite des réformes et cherche plutôt à réguler la comédie. Ces deux positions envisagent toutefois le théâtre comme une institution devenue pérenne dans l'espace social, et révèle cet enjeu de réguler les pratiques récréatives des populations.

Pour un public exemplaire

Réformé, implanté, reconnu (malgré la désaffection de Louis XIV tombé dans la dévotion), le théâtre ne peut plus être accusé de n'être qu'un repère de brigands, puisqu'il attire un public toujours plus varié. C'est pourquoi on oriente le discours sur son devoir d'exemplarité. Les détracteurs du théâtre insistent sur ceux qui ne vont au théâtre que par obligation. Laurent Pégurier concède que certains peuvent éviter le poison du théâtre « n'étant allés à la Comédie que par complaisance ou obéissance, comme une femme à l'égard de son mari, un mari à l'égard de sa femme, une fille à l'égard de ses parents³ ». Cette attention à un public innocent se poursuit au siècle suivant. En 1705, dans un sermon contre la comédie et le

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Jean RACINE, *op. cit.*, p. 3.

³ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 114.

bal, le père Bourée s'empporte face à ces enfants qu'on envoie à la « chaire de la peste¹ ». Le père Bourdaloue demande aux parents de ne pas emmener leurs enfants aux spectacles, sous peine d'« amollir leurs cœurs² ». L'abbé Salas rappelle « qu'une mère est très coupable de mener sa fille aux Spectacles³ », car elle serait trop jeune pour en comprendre les intrigues et qu'elle exposerait son cœur à la luxure. Si la mère ne se laisse pas persuader, elle deviendra « la meurtrière de sa fille⁴ ». Le vrai scandale tient donc dans la responsabilité du spectateur, pour qui « un chrétien se fait bouffon⁵ ». Henry Phillips rappelle que l'argumentaire ecclésiastique insiste sur la conduite individuelle qui affecte la réputation de la communauté dans son ensemble⁶. Pour Nicole, la femme qui acquiert un esprit romanesque (sous l'influence du théâtre) le communique à sa propre famille. Le père Soanen affirme que le théâtre favorise les divorces⁷. Selon l'abbé Lebrun, les comédies de Molière louent le crime et excitent l'impiété, apprenant aux femmes à tromper leur mari⁸. Le public visé relève davantage du public bourgeois, voire noble. Jean Soanen lance ses foudres sur les courtisans de Versailles ; Pégurier reproche au public de chercher dans le théâtre un délassement qui lui est inutile, puisqu'il est composé essentiellement de gens déjà dans l'oisiveté : des dames, des filles coquette, des fainéants. Le père Bourdaloue, tout comme Antoine Godeau, critique une jeune noblesse qui passe son temps aux divertissements, et assiste aux sermons sans en écouter les préceptes.

Il ne s'agit plus d'affirmer que personne ne peut aller au théâtre, mais que cela dépend de l'honnêteté du chrétien. En 1690, l'oratorien Henri Lelevel explique que l'on ne peut aller au théâtre que si l'on est sûr de soi.

Un homme en qui la raison est la supérieure, qui sait le jeu des passions et de l'imagination, peut sans se gêner voir les farces et les spectacles ; et même il en sera si peu touché, qu'après les avoir vus une fois, ce lui serait une fatigue de les voir de nouveau. Mais un homme encore un coup, qui ne connaît que le sensible, qui n'a point été élevé dans les principes de raison, en sera ébloui, et deviendra esclave sans connaître son malheur⁹.

¹ Edme-Bernard BOUREE, *Sermons pour l'Avent*, Léonard Plaignard, 1705, p. 201.

² Louis BOURDALOUE, *Sermons du Pere Bourdaloue, de la Compagnie de Jesus, pour les dimanches*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1758, p. 64.

³ Abbé SALAS, *Instructions sur divers sujets de morale pour l'éducation chrestienne des filles*, Boudet, 1710, p. 64-74.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ Jacques Bénigne BOSSUET, « XXXIV. Conséquences de la doctrine précédente », *op. cit.*, p. 265.

⁶ Henry PHILLIPS, *op. cit.*, p. 128.

⁷ Références reprises de Henry PHILLIPS, *Ibid.*, p. 113.

⁸ Pierre LE BRUN, *op. cit.*, p. 103.

⁹ Henri LELEVEL, *Entretien sur ce qui forme l'honnête homme et le vrai savant*, Paris, Edme Couterot, 1690, p. 197-198.

Si le théâtre reste une pratique qui n'apporte rien aux bonnes mœurs, voire qui corrompt l'honnêteté des plus faibles, elle peut devenir une chose indifférente à qui se fonde sur la raison. Dès lors, c'est moins le théâtre qui est problématique que la conscience du fidèle, qui doit s'éduquer pour s'immuniser contre un mal, certes quotidien, mais qui a perdu en dangerosité.

Le théâtre est d'une certaine manière accepté dans l'espace social, voire imposé puisque le jésuite Etienne du Bois de Bretteville le décrit, en 1697, comme « une espèce de persécution, où il faut s'armer de courage et de vertu¹ », sans songer à l'éradiquer. Il faut seulement dissuader le fidèle de s'y rendre. De fait, on accepte que le théâtre fasse partie de la société. C'est le cas par exemple d'Héliodore de Paris, qui en 1684 prend acte d'une réforme du théâtre qu'il invite à poursuivre, avec l'aide des « magistrats ». Selon lui, le théâtre est un danger d'ordre spirituel : ce serait donc à l'Église seule de riposter, mais il demande que les magistrats s'allient aux ecclésiastiques, au nom de la menace qui pèse sur la foi chrétienne². Il prône alors l'établissement d'une forme de censure, menée par l'Église, pour réformer un théâtre encore trop dangereux, mais qui pourrait instruire, former l'éloquence et corriger les mœurs s'il était bien employé³.

Au sein de ce public aisé et oisif, ce sont toujours les femmes qui se voient plus particulièrement réprimandées. Au fil du siècle, l'attaque glisse progressivement de l'actrice vers la spectatrice, qu'on lie directement à sa sexualité. On fait de la femme l'illustration des conséquences désastreuses du théâtre sur un esprit innocent. Bossuet insiste notamment sur la présence de la comédienne, qui ne serait qu'une sirène, une pécheresse séductrice qui danse et chante pour piéger ses victimes. Il semble ici attaquer autant l'actrice que la chanteuse d'opéra, s'en prenant en effet à Molière et à Lulli, dont la musique insinue les passions dans l'âme chrétienne. Pour l'évêque de Meaux, la comédienne est contraire aux vertus chrétiennes, qu'elle expose et souille sur scène. Guillore s'adresse quant à lui aux « Dames chrétiennes » qui doivent cesser de faire « grand usage de ce divertissement », qui n'est autre que le « plus grand écueil de la chasteté⁴ ». Un ouvrage anonyme de 1698, *Caractères tirés de l'Écriture sainte* consacre un chapitre entier au « Sexe dévot », expliquant que le christianisme est la religion la plus favorable à la femme, lui offrant une liberté qu'aucune autre religion ne lui accorde. Mais les

¹ Etienne du Bois de BRETTEVILLE, « Essais de sermon pour le vingt-troisième dimanche d'après la Pentecôte », dans *Essais de sermons pour tous les dimanches de l'année*, Paris, Denis Thierry, 1697, p. 466.

² HELIODORE DE PARIS, *Discours sur les sujets les plus ordinaires des desordres du monde*, Paris, Edme Couterot, 1684, p. 295.

³ Sur le texte d'Héliodore de Paris, voir Henry PHILLIPS, *op. cit.*, p. 212-217.

⁴ François GUILLORE, *Retraite pour les dames*, Estienne Michallet, 1684, p. 371.

femmes du monde ont vidé la dévotion de son sens, à force d'avoir « tant couru au théâtre italien » :

Et l'on vouloit que la raison de cet empressement, fût le plaisir d'y voir deux Comedies pour une, & deux sortes d'Acteurs & d'Actrices pour une seule action ; les véritables dans les loges, & les imaginaires sur le Théâtre ; la Comedie en son réel, & la Comedie en sa representation¹.

Actrice et spectatrice ne sont que les deux facettes d'une même figure, celle d'une femme dévoyée par le monde. Et le théâtre se déroule à nouveau moins sur les tréteaux que dans les loges. La comédie n'est plus ici condamnée pour débiter des propos grossiers, mais pour proposer finalement deux spectacles en un (l'un sur scène, l'autre dans la salle), qui s'alimentent l'un l'autre. Le pire est que ces femmes spectatrices corrompues infiltrent à leur tour l'église. Elles y jouent la comédie, « donnent un grand éclat aux Ministres de la parole de Dieu dans leurs Sermons », elles s'y rendent coiffées et maquillées, « elles se donnent charitablement la peine de se décorer par merveille ; pour exciter la compassion chrétienne envers les misérables² ». L'auteur du traité fait des femmes pieuses de véritables comédiennes, qui font de leur parure un décor. La rivalité entre le théâtre et les Églises est telle que c'est désormais toute la charité chrétienne qui est infectée par le dispositif théâtral, la compassion étant « excitée » tout comme le sont les passions à la comédie. C'est une contamination de l'Église par la scène que provoque la spectatrice chrétienne.

L'autre scandale vient du fait que ces mondaines pieuses s'éloignent progressivement de la maison de Dieu :

Messieurs les Confesseurs de Paris, & de Versailles disent quelquefois entr'eux, qu'on ne sçait où se confessent bien des femmes : Est-ce là, est-ce ici ? Nous ne les voyons point, dit-on, dans les Paroisses ; ni nous aussi, dit-on, dans les Convents³.

La désaffection des fidèles pour l'exercice de la confession présente un double problème : d'une part celui de la mondanité du public, dont la piété s'affaiblirait ; d'autre part celui de la confession en elle-même, qui perdrait en efficacité. La vertu correctrice, ou punitive, de la confession catholique semble être implicitement remise en question. En cela, la diatribe contre les femmes qui évitent le confessionnal éclaire sous un autre jour l'un des problèmes majeurs que soulève la *Lettre d'un théologien*, à savoir que le théâtre infiltre l'Église jusqu'à toucher le personnel ecclésiastique. Et si l'auteur des *Caractères* pointe la responsabilité des fidèles,

¹ ANONYME, *Caractères tirés de l'Écriture sainte*, 1698, p. 144.

² *Ibid.*, p. 150.

³ *Ibid.*, p. 152.

d'autres blâment le clergé lui-même : le théâtre devient l'occasion d'une polémique interne à l'Église¹.

Un rival socialement en place

Laurent Pégurier rappelle que le théâtre est désormais bien implanté dans la société et qu'il faut trouver des raisons « certaines » pour dissuader de s'y rendre ; « or il ne se trouve rien de certain ni d'incontestable jusqu'à présent » pour que les spectateurs renoncent au théâtre². Le fait que la comédie soit épurée semble la rendre davantage acceptable aux yeux des chrétiens, qui peuvent y voir désormais un divertissement devenu « honnête ». Or l'Église ne semble plus être capable de fournir un discours efficace pour que le public renonce au théâtre. À la fin du siècle, il devient évident que le clergé peine à maintenir un contrôle sur ses fidèles, à l'instar du père Lebrun qui s'empporte contre les incessantes demandes des chrétiens sur la moralité du théâtre : « Est-il raisonnable qu'on vienne toujours demander à l'Église quel mal contiennent les Comédies ; ne devrait-il pas suffire aux Chrétiens de connaître les souhaits de leur mère, pour se conformer à ses volontés³ ? » La question du théâtre rend compte finalement d'une crise interne à l'Église, celle de l'efficacité de la confession. Dans une lettre du 20 avril 1694, l'évêque de Nîmes Valentin Fléchier déplore que la *Lettre d'un théologien* soit rendue publique. Il n'est pas si sévère à l'égard du père Caffaro : selon lui, la lettre est « bien expliquée et bien soutenue », et même par endroit « fort raisonnable ». Il craint cependant que sa publication puisse « favoriser le relâchement, le libertinage ou du moins l'oisiveté des gens du monde ». Son avis est qu'il faut laisser ce genre de débats « dans le confessionnal ». Autrement dit, Fléchier souligne que la question du rapport de l'Église au théâtre est plus complexe et qu'elle mérite un discours circonstancié, selon la personne qui en fait la demande. Il refuse de prendre position, estimant qu'« il ne convient point à deux personnes d'un même ordre de se quereller en public⁴ ». Si la « modération » de Caffaro n'est pas incompatible avec les positions de l'Église, elle ne doit cependant pas être généralisée : la relation du théâtre et du christianisme doit se régler au cas par cas. La lettre de Fléchier rend compte d'une situation où l'Église ne semble pas pouvoir admettre au grand jour des accommodements avec le théâtre, coincée entre

¹ Sur les rivalités interreligieuses dans les polémiques sur le théâtre, voir le chapitre 10, p. 374-393.

² Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 2.

³ Pierre LE BRUN, *op. cit.*, p. 46.

⁴ Valent FLECHIER, « Lettre LIII. De remerciement à M. l'Abbé Menard. Il y est parlé de quelques ouvrages dont on porte le jugement » (datée du 20 avril 1694), dans *Œuvres complètes, revues, augmentées et accompagnées de notes*, Nîmes, Gabriel Marin Ducreux, 1782, p. 63.

un discours public qui se doit d'être clair et intransigeant, et des propos en privé qui peuvent être plus nuancés. L'enjeu est donc moins le théâtre que ce que peuvent – ou non – en dire les autorités ecclésiastiques.

La fin du siècle témoigne de ce clivage au sein de l'Église, entre ceux qui refusent catégoriquement qu'on se rende à la Comédie, et ceux qui font preuve de modération. Ou, en d'autres termes, entre une théorie stricte et une pratique à l'épreuve du réel. Les années 1690 sont un temps où le discours ecclésiastique semble perdre de sa force, et cette question de la confession irrite fortement les adversaires de Caffaro. Pour La Grange le problème est que les chrétiens sont devenus insensibles :

Qui peut donc trouver assez de larmes pour pleurer l'insensibilité funeste des Chrétiens d'aujourd'hui ? Ils ne savent ce qui a été ordonné de leur salut dans les secrets de Dieu ; ils ignorent le moment auquel ils doivent être présentés à son terrible jugement ; ils ont pour la plupart des péchés considérables sur la conscience dont ils n'ont point fait pénitence, ni rien qui peut leur en mériter le pardon¹ [...]

Il rejoue le combat de David et Goliath : bien que tous les prédicateurs tonnent contre le théâtre, « tout cela ne fait plus rien dans l'esprit des hommes² ». S'il n'est pas le seul à rappeler que l'on condamne le théâtre lors de tous les prêches, il pointe davantage l'inefficacité du prêche. De la même manière, Bossuet s'alarme du fait que l'on ne se confesse plus d'être allé au théâtre. Selon lui, c'est plutôt le signe que les chrétiens perdent en sensibilité.

L'Église doit également affronter en son sein un courant qui voit le théâtre d'un œil plutôt favorable. Plus précisément, on cible certains dévots qui ne verraient aucune incompatibilité entre théâtre et dévotion. Dès 1684, le prédicateur jésuite François Guillore attaquait les « personnes de piété » qui usent « de la sainte profession qu'elles font, pour autoriser le libertinage de leur divertissement³ ». Après Molière, c'est au tour des religieux d'accuser les tartuffes qui minent la rigueur de leur discours. Mais les dévots ne sont pas les seuls à paraître au spectacle : certains ecclésiastiques s'y rendent également, et les traités des années 1690 ciblent ouvertement ces religieux renégats. En 1686, le théologien Jean-Baptiste Thiers rappelle à l'ordre les membres du clergé qui se rendent à l'opéra⁴. Si l'on sait depuis longtemps que les prêtres se rendent au théâtre, et qu'une bonne partie de la défense du théâtre vient justement des rangs de l'Église (Richelieu est cardinal, d'Aubignac abbé – et l'on sait que Bossuet ne

¹ Charles LA GRANGE, *op. cit.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 72.

³ François GUILLORE, *op. cit.*, p. 377.

⁴ Jean-Baptiste THIERS, *Traité des jeux et des divertissemens*, Paris, Antoine Dezallier, 1686, p. 311.

manquait pas d'assister à des représentations), cette proximité fait désormais scandale. Dès 1675, Pierre Jurieu fustigeait les « prédicateurs en brodequin, les mouches et le fard sur le visage¹ » voyant la mondanité contaminer la dévotion. Dans ses mémoires, Fléchier dresse un portrait peu flatteur de Joachim d'Estaing, évêque de Clermont, qui montre combien le clergé se comporte exactement comme les gens du monde :

Tous les bals se tenaient chez lui, et sa maison qui devait être une maison de prières et de pénitence, était une maison de réjouissances et de festins ; toutes les assemblées se faisaient dans la salle de son évêché, où il ne paraissait point comme évêque pour instruire son peuple, mais comme un gentilhomme en habit violet, qui disait des douceurs aux dames comme les autres. Il saluait toutes les dames plus que paternellement et mesurant avec sa main leur visage il rendait compte de ce qu'elles étaient et ne se trompait point sur le jugement de leur beauté quelque aveugle qu'il fût ayant son discernement aux mains comme les autres l'ont aux yeux et connaissant comme bon pasteur toutes les brebis².

Avec lui, c'est toute la communauté ecclésiastique qui cède à la tentation ; l'on voit des chanoines « courir aux comédies avec des dames dès qu'ils étaient sortis du sermon et faire un mélange de la vanité du monde avec la piété extérieure que leur état leur imposait³. » Le scandale de l'affaire Caffaro tient à ce que, en défendant la comédie, le prêtre apologiste révèle les contradictions de l'Église qui défend absolument à ses fidèles ce qu'elle ne parvient pas à interdire à ses propres ministres. Dans ses *Discours sur la comédie*, Pierre Lebrun met justement l'accent sur le personnel ecclésiastique, rappelant que deux traits sont communs à toutes les Églises : l'infamie des comédiens et la défense « aux Clercs d'assister aux jeux de Théâtre sous peine d'être interdits de toute fonction Ecclésiastique⁴ ». Il ouvre même son premier discours « Sur la lettre du théologien défenseur de la Comédie » en s'offusquant qu'un prêtre puisse renverser la tradition, pour ensuite lui opposer les Canons : qu'un prélat aille au théâtre est un péché mortel⁵. L'affaire est donc le moyen de remettre de l'ordre dans les pratiques religieuses, qui s'éloignent fortement de la théorie enseignée lors du prêche. C'est ce que pointe François Gacon en 1697 dans sa *Satire à Mgr. Bossuet*, accusant le clergé de ne pas s'appliquer le discours qu'il tient devant ses fidèles :

D'ailleurs tant qu'on verra des Prélats fastueux
Élever à grand frais des palais somptueux,
En fait de mets exquis ne rien céder aux Princes

¹ Pierre JURIEU, *op. cit.*, p. 61.

² Adolphe CHERUEL et Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne en 1665*, Paris, Hachette, 1856, p. 111.

³ *Ibid.*

⁴ Pierre LE BRUN, *op. cit.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

Et de leur train pompeux éblouir les Provinces.
Contre la Comédie en vain l'on écrira
De ces moralités le public se rira¹.

Ainsi, le théâtre n'est plus perçu comme un simple divertissement qui trouble l'ordre public, mais révèle les failles et les contradictions de l'ordre ecclésiastique. La question politique disparaît au profit d'une querelle interreligieuse, comme dans l'affaire Caffaro, produit de sourdes luttes entre factions à l'intérieur de l'Église ; mais la relation du théâtre au pouvoir royal n'est plus de mise. Louis XIV s'est depuis éloigné des salles de spectacle pour s'adonner à la dévotion ; et c'est cette compatibilité entre le dévot et le monde qui est au cœur des rivalités entre théâtre et Églises en France. En Angleterre en revanche, la rivalité se déplace sur un terrain davantage politique.

La rivalité politique durant la *Jeremy Collier Controversy*

À la fin du XVII^e siècle en Angleterre éclate une longue querelle, *The Jeremy Collier Controversy*, qui témoigne d'un rapport plus complexe au pouvoir et à la religion. Né en 1650 près de Norwich, Jeremy Collier devient prêtre en 1677 après ses études à Cambridge. Il exerce un temps dans le Kent, puis s'installe en 1685 dans Londres secouée par les troubles politiques. Le roi Jacques II est contraint à l'exil et abdique à la suite de la Glorieuse Révolution de 1688. Or Collier, qui avait fait allégeance à l'ancien roi, refuse de reconnaître Guillaume III lorsqu'il monte sur le trône en 1689. Son geste est remarqué, et il devient une figure célèbre de *non-juror*, ce qui le coupe durablement de la société et le rend suspect aux yeux des autorités. Il fait de multiples séjours en prison pour avoir écrit des libelles qui contestent la légitimité de William. En 1696, il devient officiellement hors-la-loi, après avoir accompagné à l'échafaud John Friend et William Perkins, tous deux convaincus de tentative de régicide, qu'il absout sans même écouter leur confession. C'est dans ce contexte qu'il publie en 1698 *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*.

L'ouvrage de Collier se compose de six chapitres. Après avoir condamné l'indécence, puis le caractère profane du théâtre, il montre en quoi la scène outrage le clergé, puis comment les dramaturges portent en triomphe des personnages vicieux. S'ensuit une série de remarques sur des pièces (*Amphitryon*, *Don Quixote* et *The Relapse*), puis des édits religieux et civils qui

¹ François GACON, « Satire à Monsieur Bossuet évêque de Meaux, sur la Comédie », dans *Discours satiriques en vers*, Cologne, s. n. [Baritel et Molin], 1696, p. 34. Il lui fait également succéder une « Satire au sieur Laurent Pégurier » dans laquelle il reprend les arguments apologétiques d'une Comédie réformée, de la distinction entre histrions et comédiens, et de l'utilité du divertissement.

condamnent le théâtre. Dès l'introduction, il partage avec les apologistes l'idée d'un théâtre utile et moral qui doit enseigner la vertu plutôt que le vice. Le point de départ n'est donc pas de condamner le théâtre intrinsèquement, mais plutôt ce qu'en a fait la pratique anglaise, qui l'a dénaturé. La particularité de son traité est de se fonder sur des exemples précis et contemporains. Il cible plus particulièrement Congreve, Vanbrugh, Dryden et d'Urfey, dont il cite les travaux pour mieux prouver sa thèse d'un théâtre immoral. L'argument du travestissement rendu caduc par l'apparition des actrices sur les scènes anglaises à la Restauration, Collier oriente la question sur le regard du spectateur, désormais moins victime que complice¹. Il n'hésite pas à corréler spectacle et sexualité : la scène exposerait des femmes « viles et dégoûtantes² » qui s'attachent à éteindre la honte des femmes « modestes », et à transformer l'aversion pour la grossièreté en « plaisir³ ». Qu'une femme puisse aimer le théâtre est pour Collier contre-nature, et ne peut qu'être le signe d'une infection de son âme par la scène⁴. Sa crainte pour les femmes (dont la chasteté l'obsède) vise à met en garde contre une contamination du christianisme par le théâtre : « Faire venir l'Église au théâtre est un moyen de faire venir le théâtre dans l'Église⁵ ».

L'attaque semble *a priori* d'ordre moral. Il construit véritablement une histoire du théâtre où l'Antiquité aurait connu une modération qui s'est perdue depuis la Restauration. Les comédiens païens étaient plus inoffensifs que les modernes, et la scène antique était véritablement disciplinée et modérée⁶. De plus, il nie tout âge d'or théâtral au XVII^e siècle. À l'exception d'un Ben Jonson dont il loue la modération dans ses *Discoveries*, Shakespeare est pour lui trop coupable pour sauver le théâtre anglais⁷. À la comparaison historique, le polémiste ajoute une comparaison nationale, préférant l'ennemi d'outre-Manche à son pays. Il compare le théâtre anglais aux dramaturges français, prenant exemple sur Corneille et sa *Théodore* pour louer la décence gauloise contre l'obscénité anglaise⁸. La scène anglaise est coupable de

¹ Sur la question des femmes dans les textes théatrophobe de la Restauration, voir Jean I. MARSDEN, « Female Spectatorship, Jeremy Collier and the Anti-Theatrical Debate », *ELH*, vol. 65 / 4, 1998, p. 877-898.

² Jeremy COLLIER, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage ; Together with the Sense of Antiquity Upon this Argument.*, S. Keble, 1698, p. 4.

³ ANONYME, *A Vindication of the Stage, with the Usefulness and Advantages of Dramatick Representations*, London, Joseph Wild, 1698, p. 7.

⁴ Sur cette idée de la scène comme contamination des âmes féminines, voir Sara SONCINI « Il morbo teatrale nella letteratura polemica della Collier Controversy. Diagnosi, prognosi, terapia, profilassi » dans *La guerra dei teatri: le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, op. cit., p. 339-360.

⁵ « To bring the Church into the Playhouse, is a way to bring the Playhouse into the Church. » Jeremy COLLIER, op. cit., p. 123.

⁶ *Ibid.*, p. 14-45.

⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

grossièreté et d'outrages à la religion et aux saintes Écritures, parfois jusqu'au blasphème. Les dramaturges anglais voudraient tout simplement « détruire la religion¹ ». Collier refuse que l'on puisse représenter les membres du clergé, puisque les personnages, sur scène, ont le plus souvent des mœurs « dégénérées² ». Si l'argumentaire de *A Short View* fait grand cas du blasphème sur scène, c'est qu'il n'est plus seulement un crime religieux, mais aussi politique. En 1698, le Parlement a fait passer une loi qui condamne jusqu'à trois ans d'emprisonnement celui qui jure contre la Trinité en chaire, en public ou dans un livre, ou qui nie la vérité du christianisme. Ainsi l'attaque de Collier, par le biais d'un argument religieux, glisse sur le terrain politique.

En moins de deux ans, *A Short View* est réédité quatre fois. Son succès engendre la plus longue polémique théâtrale anglaise, qui s'étend sur près de trente ans. Entre 1698 et 1726, presque quatre-vingt textes sont publiés, dont plusieurs de la main de Collier qui approfondit sa réflexion engagée dans *A Short View*. Les dramaturges prennent directement la plume, que ce soit Congreve ou Vanbrugh, pour riposter. Ils en reprennent la stratégie, qui consiste à analyser en détail les scènes de théâtre : car si Collier ne va pas au théâtre, il le lit avec précision. Avant d'être une représentation, le théâtre est perçu comme un texte contenant potentiellement tous les crimes que la scène va actualiser.

Les défenseurs du théâtre s'attachent autant à justifier la moralité de leurs pièces qu'à répondre politiquement à Collier. Si ce dernier met en avant le crime politique de blasphème des dramaturges, ils insistent quant à eux sur les opinions suspectes du *non-juror*. Mais alors que Collier était considéré comme un hors-la-loi, le succès de son ouvrage le réhabilite : il finit par être félicité par l'archevêque Thomas Tenison, et obtient un *nolle prosequi* de la part du roi, qui met un terme aux poursuites contre lui. Comment la rédaction d'un ouvrage qui condamne le théâtre peut-elle changer à ce point la fortune de son auteur, pourtant suspect aux yeux du pouvoir ? C'est que la Couronne partage son point de vue, alors même que la position de Collier est délicate. Depuis la réouverture des théâtres en 1661, condamner le théâtre pouvait s'apparenter à manifester sa sympathie pour les puritains théâtrophobes. Mais dès les années 1660 en vérité, on regarde le théâtre d'un mauvais œil : les lettres patentes accordées aux deux salles autorisées demandaient que les pièces soient à présent purgées de tout ce qui peut offenser la piété et les bonnes mœurs, dans les textes anciens ou contemporains³. Lorsque

¹ *Ibid.*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 175.

³ Voir Roger D. LUND, *Ridicule, Religion and the Politics of Wit in Augustan England*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 73.

Guillaume III accède au trône, il lance dès février 1689 une grande réforme pour rétablir la piété dans le pays ; et le théâtre fait évidemment partie des pratiques condamnable. Dès le début des années 1690, les *Societies for the Reformation of Manners* se diffusent sur le territoire et condamnent également le théâtre, à l'instar de leur pétition lancée en 1694 pour la suppression des salles de spectacle¹. De fait, Collier n'est qu'un effet d'une politique de moralisation du théâtre, et va dans le sens du gouvernement malgré son refus de reconnaître Guillaume III.

Partisans du roi et *non-jurors* semblent donc s'entendre sur un point : la nécessaire réforme de la scène. Collier n'est d'ailleurs pas le premier à critiquer l'obscénité au théâtre. En 1696, lord Dorset s'était plaint de l'inefficacité de la censure opérée par le *Master of Revels*, qui ne corrigerait pas assez les pièces qu'il reçoit². Même les gens de lettres se plaignent de l'immoralité du théâtre : un auteur comme Richard Blackmore fustige les pièces contemporaines dans sa préface de *Prince Arthur*³. La demande d'une réforme du théâtre serait donc la position majoritaire, et pas uniquement l'apanage des théâtrophobes. Collier a cependant une approche singulière : il s'agit pour lui de rappeler le pouvoir de l'Église et d'en revendiquer l'autonomie. En critiquant implicitement des personnes comme l'archevêque Tenison, il attaque en fait l'Église anglicane qui aurait trahi Guillaume II, alors en exil, et qui doit se reconstruire sur des bases saines. Lisa Freeman rappelle qu'à la fin du siècle, les relations entre l'Église et l'État se distendent, et que la religion devient progressivement une affaire d'opinion. Le serment d'allégeance demandé par Guillaume III a eu pour effet de chasser les dissidents du royaume et de permettre aux soutiens du roi d'obtenir en retour davantage de liberté religieuse, affaiblissant ainsi l'autorité ecclésiastique⁴. C'est contre cette fragilisation de l'Église que s'engage Collier, avec *A Short View*. Dès lors, tout en poursuivant sa critique du pouvoir, il finit par en approuver la politique, plaisant ainsi à la fois à l'État et à une partie de l'Église ; d'où sa réhabilitation après la publication de son traité. Car Collier exprime finalement un avis assez partagé au sein de la société anglaise. Il faut contrôler le théâtre, qui

¹ Sur la réforme de Guillaume III et les *Societies for the Reformation of Manners*, voir Michael CORDNER et Peter HOLLAND, *op. cit.*, p. 210-212.

² Robert D. HUME, « Jeremy Collier and the Future of the London Theater in 1698 », *Studies in Philology*, vol. 96 / 4, Fall 1999, p. 492.

³ « La scène était un édifice, ou un fort, érigé pour la protection et la sécurité du temple, mais les poètes qui en sont les gardiens se sont révoltés, et l'ont lâchement trahie ; pire, ils ont retourné leur puissance et déchargé toute leur artillerie contre la place qu'il avaient le devoir de défendre ». « The Stage was an Outwork or Fort rais'd for the Protection and Security of the Temple, but the Poets that kept it, have revolted, and basely betray'd it, and what is worse, have turn'd all their *Force* and discharg'd all their *Artillery* against the Place their Duty was to defend ». Richard BLACKMORE, « Preface », *Prince Arthur. An Heroick Poem*, London, Awnsam and John Churchil, 1695, n. p.

⁴ Lisa A. FREEMAN, *Antitheatricality and the Body Public*, University of Pennsylvania Press, 2017, p. 101.

est perçu comme un catalyseur de phénomènes qui excèdent largement le cadre de la représentation.

De fait, la querelle de Jeremy Collier est ouvertement politique. Comme le souligne Clotilde Thouret : « Les discours portent en priorité sur la moralité du théâtre et sa possible conformité avec la piété, mais ils renvoient pour la quasi-totalité d'entre eux au contexte politique¹. » D'une part, l'argument de blasphème, brandi par un Collier ancien pasteur, n'est plus seulement religieux, c'est désormais un délit politique qui peut conduire à un procès. De plus, lorsqu'il attaque les dramaturges, il attaque également leur position sociale : Dryden, Congreve, Vanbrugh, appartiennent aux milieux du pouvoir. En condamnant les traits d'esprits satiriques des comédies, Collier met en garde contre ce qu'il considère comme une arme de subversion sociale². Les réponses des dramaturges n'en sont pas moins politiques. John Dryden amalgame implicitement Collier aux puritains séditeux, pour rappeler que ce sont finalement les adversaires du théâtre qui troublent l'ordre public³. Tous les défenseurs du théâtre rappellent le passé politique trouble de Collier, pour le disqualifier. Dans la préface de sa comédie *The Campaigners*, Thomas d'Urfey renomme par exemple Collier « the Absolver », « celui qui absout⁴ ». Il rappelle ainsi son geste envers William Perkins sur l'échafaud, et sa condition de *non-juror* hostile au pouvoir en place. La stratégie des dramaturges consiste à établir deux camps distincts : ils font de la scène un allié du pouvoir, qu'ils opposent au mythe du théâtrophobe puritain et régicide. Mais si Collier s'en prend au théâtre, c'est y qu'il voit un formidable outil politique et moral pour forger l'opinion publique. Comme le souligne Lisa Freeman :

Non seulement il a compris comment les dramaturges contemporains faisaient du théâtre le lieu d'un débat public intense ; il a également reconnu comment ils exploitaient la propension de la scène à explorer les mêmes questions politiques qu'il examinait dans ses œuvres polémiques⁵.

Dans ses *Amendments* qu'il publie aussi en 1698, Congreve justifie quant à lui la Comédie comme un art moral, déconnecté de la réalité, qui cherche moins à critiquer les personnages de haut rang que ceux de basse moralité. Mais en s'attachant à prouver que le théâtre peut éduquer

¹ Clotilde THOURET, *op. cit.*, p. 34.

² Sur ce point voir Roger D. LUND, *op. cit.*, p. 61-90.

³ Sur ce nouvel usage de la figure de puritain, voir Clotilde THOURET, « "The yarest boar in his parish". Figures du théâtrophobe dans les défenses du théâtre au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 98, p. 161-172.

⁴ Thomas D'URFEY, *The Campaigners, or The pleasant adventures at Brussels*, London, A. Baldwin, 1698, p. 5.

⁵ « Not only did he apprehend how playwrights of his age fashioned the playhouse into a vibrant site of public engagement; he also recognized how they exploited the theatrical propensities of the stage to explore many of the same political questions that he worried in his polemical works ». Lisa A. FREEMAN, *op. cit.*, p. 105.

son public, Congreve ne fait finalement qu'approuver cette perception d'un théâtre indispensable pour façonner le corps social. Maximilian Novak explique que l'enjeu de cette controverse est moins de savoir s'il faut ou non réformer le théâtre que de désigner qui va porter cette réforme, et de quelle manière la mettre en œuvre. La réponse est donnée en 1704 : la reine Ann accorde une pension à Congreve en échange d'une réforme du théâtre, qui condamne le dramaturge à abandonner son style satirique¹. Si Collier échoue donc à devenir le héraut d'une scène purgée de ses excès, la controverse qu'il enclenche met au jour l'opinion majoritaire d'un théâtre qu'il faut à nouveau contrôler, censurer, au nom de ce qu'il représente : un outil politique d'éducation sociale. La *Jeremy Collier Controversy* emprunte aux arguments religieux pour attaquer le théâtre, mais excède le cadre de sa rivalité avec les Églises. Il n'est finalement plus vraiment question de religion. On parle encore de mœurs et de moralité, mais surtout, on use des arguments religieux pour mieux se battre, à couvert, sur le terrain politique.

Durant les XVI^e et XVII^e siècles, les polémiques sur le théâtre façonnent progressivement la figure des rivaux. Leur identité fluctue au fil du temps et des transformations esthétiques et sociales. Le théâtre comme rival de l'Église n'est pas le même en 1541 qu'en 1698 : ses détracteurs le perçoivent différemment selon le contexte historique. En France, la comédie est d'abord envisagée comme une pratique populaire qui envahit les rues, un de ces divertissements folkloriques qu'il faut réguler et encadrer. Dès ce moment, la question de la rivalité est latente : le théâtre propagerait les idées superstitieuses et hérétiques. Elle s'exprime autrement au début du XVII^e siècle, où l'on considère qu'il s'agit d'une pratique potentiellement compatible avec le christianisme, à condition de la réformer. Par un étonnant renversement, alors que le théâtre incarnait une menace d'hérésies protestantes au XVI^e siècle, il devient aux yeux de ces mêmes protestants le signe des dérives catholiques. Cette proximité du théâtre avec l'institution religieuse est renforcée par les stratégies de réformes esthétiques menées par Richelieu. Plutôt que d'éteindre le conflit, cette opération ne fait que l'alimenter : le théâtre devient le lieu d'un possible sermon, et rivalise avec la mission prédicative des Églises. Dès lors, les traités contre le théâtre s'appliquent à prouver l'incompatibilité de la scène avec le christianisme, en insistant davantage sur l'essence vicieuse de la comédie : même le plus pieux des spectacles s'avère dangereux, et condamne l'ensemble de la pratique. À mesure qu'avance le siècle, deux courants ecclésiastiques se font jour : d'un côté une mouvance relativement modérée ; de l'autre une

¹ Maximilian E. NOVAK, « The Artist and the Clergyman : Congreve, Collier and the World of the Play », *College English*, vol. 30 / 7, 1969, p. 555-561.

posture plus rigoriste. Le théâtre rival des Églises fait surgir une autre rivalité, interne aux institutions religieuses, entre les partisans d'une conciliation et les adversaires intransigeants de la comédie.

Les théâtrophobes anglais voient d'abord dans le théâtre un espace social dangereux, d'autant plus menaçant que les salles spécifiquement dédiées surgissent très tôt. La comédie est d'abord rivale de la société, en ce qu'elle draine des foules immenses tous les après-midis, désorganisant le temps de travail et générant des rixes. Si elle est également rivale de l'Église, c'est de façon implicite, avant d'être clairement énoncée comme telle, avec le recours aux arguments patristiques. Le théâtre devient alors le signe des dérives papistes encore menaçantes sur le territoire anglican, et incarne les puissances étrangères désireuses d'orienter la politique nationale. Les polémiques anglaises font rapidement du théâtre un ennemi politico-religieux, notamment en raison du statut particulier de la couronne, chef de l'État et de l'Église. Après un temps d'interdiction, la comédie finit par incarner une résistance au pouvoir puritain, avant d'endosser toutes les dérives morales sous la Restauration.

Cette relation de rivalité repose sur une grande plasticité des ennemis. Le théâtre n'est pas un monolithe, il est appréhendé à partir de son essence, mais en fonction de son évolution et de ses particularités ; les Églises sont tout aussi multiples. Si de nombreux auteurs théâtrophobes sont issus des rangs puritains, d'autres sont des véritables mercenaires qui changent de camp selon les opportunités. Les polémiques sur le théâtre, malgré leur apparente monotonie, révèlent la grande diversité des querelles et des acteurs. Elles configurent progressivement les rivaux, et en modifient les caractéristiques selon chaque bataille. À la plasticité des acteurs répond la malléabilité des armes employées, des arguments dont les enjeux varient sous une apparence uniforme.

DEUXIEME PARTIE
LES ARMES DE LA RIVALITE

Dans un texte de 1673, Richard Baxter évoque les dangers que courent les jeunes enfants envoyés dans les territoires papistes du continent :

Et alors ces jeunes voyageurs n'ont d'ordinaire pas les armes pour résister aux tentations de cette sensualité, de cette luxure et de ces pompes, comme celles du papisme ; ils sont ainsi perfidement envoyés dans un lieu pestiféré, où ils ont toutes les chances d'être infectés. Et s'ils n'en reviennent pas ivres, gloutons, joueurs, oisifs, prodigues, orgueilleux, infidèles, impies ou papistes, leurs perfides parents pourront bien peu s'en réjouir, d'avoir ainsi accompli leur promesse du baptême en envoyant leurs enfants se faire éduquer dans les écoles et universités de Satan¹.

Trois images structurent son argumentation. La première consiste à faire du pays papiste une « pesthouse », un lieu propice aux infections ; la deuxième joue sur l'abondance des vices acquis par le jeune voyageur ; la troisième repose sur l'association du papisme et de Satan, les universités du continent devenant des temples à la gloire du diable. Voyager dans un autre pays reviendrait donc à contracter une maladie, qui affecterait l'individu social et le conduirait à renoncer aux vœux de son baptême. En déployant son argumentaire pour mettre en garde contre ces voyages pédagogiques, Baxter emprunte là les trois grandes armes utilisées dans la condamnation du théâtre : le risque de la contagion, l'école de la débauche, et la conversion diabolique par le renoncement au baptême. Voyager à l'étranger et se rendre au théâtre

¹ « And as unfurnished are these young travellers usually to resist the temptations to this sensuality, lust and pomp, as those of Popery: So that they are perfidiously sent into a Pesthouse, when they are in the greatest disposition to be infected. And if they come not home drunkards, gluttons, gamesters, idle, prodigal, proud, infidels, irreligious, or Papists, its little thanks to those perfidious Parents, who thus perform their promise for them in Baptism, by sending them to Satans Schools and University to be educated. » Richard BAXTER, *A Christian Directory*, London, Robert White, 1673, p. 134.

reviendrait ici au même, révélant combien les polémiques théâtrales sont liées à des enjeux politiques et religieux, s'inscrivant dans la lutte contre le papisme.

Les polémiques sur le théâtre ont cette particularité d'employer les mêmes arguments, avec deux conséquences *a priori* fâcheuses. D'une part, elles donnent le sentiment que la stratégie argumentative n'est pas proprement spécifique au théâtre, et qu'elle manque de spécificité ; d'autre part elles entraînent fatalement une sensation d'uniformité de la querelle. De plus, les auteurs renforcent la monotonie des textes par une stratégie de compilation des sources patristiques : Chrysostome, Cyprien, saint Augustin, Salvien de Marseille et surtout Tertullien qui reste l'une des plus grandes sources. Il faut ajouter à cela des citations ponctuelles tirées de Clément d'Alexandrie, Basile, Antonin, ainsi que les différents conciles. Les textes polémiques multiplient les citations des autorités, qui rendent leur lecture souvent fastidieuse, par l'accumulation de *marginalia* indiquant les sources, et qui créent une illusion d'uniformité. Cette uniformité a pour conséquence d'offrir un panorama argumentatif relativement intangible. Ils sont somme toute assez peu nombreux, et l'on peut les ranger en trois catégories. La première touche la sphère individuelle et spirituelle : le théâtre infecte le corps du spectateur, qu'il pénètre par les yeux pour en corrompre l'âme. La seconde catégorie est collective et sociale : le théâtre trouble l'ordre public en invitant à l'oisiveté et en ruinant les familles, menaçant ainsi la prospérité du pays. La dernière est religieuse : le théâtre est une contre-Église menée par le diable, qui cherche à miner systématiquement toutes les valeurs chrétiennes.

Si les textes polémiques paraissent similaires, ils opèrent toutefois quelques variations sur les *topoi*, qui ne ciblent pas toujours les mêmes enjeux, pour deux raisons. L'imaginaire véhiculé par ces arguments est vaste, et englobe des sphères directement investies par les Églises : le cœur, l'individu et la foi. En combinant ces trois dimensions, les théâtrophobes font du théâtre une pratique qui affecte les grands corps individuels, sociaux et religieux, et qui s'oppose radicalement aux institutions religieuses. Or l'usage et le dosage de ces arguments varie selon les traités : certains insistent sur le danger de l'épidémie quand d'autres préfèrent souligner la dimension diabolique de la comédie. Ce faisant, sous couvert d'un discours uniforme, chacun oriente la portée de son attaque vers des cibles plus spécifiques.

Les trois chapitres qui suivent ont pour but de mesurer l'ampleur de ces arguments, pour voir ce qu'ils recouvrent et la manière dont les théâtrophobes en usent. Il s'agit également de déceler les effets d'engouement et de désaffection de ces arguments, et de comprendre la façon dont ils répondent ou non aux attentes du lecteur. Les textes théâtrophobes enregistrent autant l'état du théâtre contemporain qu'ils cherchent à en modeler une image à leur avantage. Les

arguments déployés ont à la fois une double assise. Ils se fondent sur une réalité des effets du théâtre : il produit des affects sur le spectateur ; il nécessite une dépense non négligeable pour le public ; le temps de la représentation empiète sur le temps religieux. Mais ces réalités sont convoquées à travers des métaphores qui en exacerbent la menace : la transmission des passions devient une peste ; la modification de l'économie des ménages se transforme en dégénérescence du corps social ; la concurrence entre théâtre et Église entraîne la diabolisation du théâtre. Je reprends ces arguments l'un après l'autre pour envisager leur évolution et leurs variations en fonction du contexte, et en mesurer la puissance polémique.

CHAPITRE 5

LE THEATRE DE LA PESTE

J'examinerai dans ce chapitre, l'image de la peste, en ses sources patristiques et en ses motivations originales. Il faut tout d'abord de revenir aux sources patristiques, et comprendre les enjeux qui motivent l'argument de l'infection à l'époque du christianisme primitif. Lorsqu'il est repris dans un contexte moderne, l'imaginaire qu'il déploie change inévitablement selon le contexte : en Angleterre, la peste est particulièrement convoquée, du fait des incontestables risques sanitaires que présente l'activité théâtrale à Londres. Les traités français orientent l'image de la peste vers celle du poison, mais dans les deux pays, les auteurs s'attachent à décrire le mécanisme de la contagion, en ciblant le comédien comme principal responsable, et en tâchant de rendre plus sensible la diffusion des passions dans l'âme du spectateur.

Le théâtre comme infection dans l'Antiquité

Auteurs païens et peste des marécages

Les théâtrophobes font appel aux auteurs païens pour raconter l'origine du théâtre et souligner combien, dès le commencement, le théâtre a partie liée avec la contagion et la peste. Dans ces premières sources, le théâtre est lié à une peste bien réelle, mais sous deux angles différents : soit le théâtre est un rituel qui doit apaiser une peste qui lui est extérieure, soit il est une assemblée dont la localisation et la configuration peuvent propager une infection latente.

Mais aucun de ces textes ne propose l'hypothèse d'une peste intrinsèque au théâtre, où le spectacle serait véritablement à l'origine d'une maladie inconnue.

Tite-Live est l'une des principales références païennes : dans le deuxième chapitre du livre 7 de son histoire romaine, il relate l'institution des jeux scéniques¹, qui deviendra l'un des fondements de l'argumentaire théâtrophobe. Daniel Tilenus y fait référence, sans pour autant le citer². L'abbé Voisin traduit le passage en question :

La peste continua tout le long de cette année, et de l'année suivante, sous le consulat de T. Sulpitius Peticus, et de C. Licinius Stolon. Et durant ce temps-là il ne se fit rien de mémorable, si ce n'est que pour apaiser la colère des Dieux on célébra les Lectisternes pour la troisième fois depuis la fondation de la ville. Comme l'on vit que le mal ne diminuait point, ni par le secours des hommes, ni par l'assistance des Dieux ; Enfin on se laissa vaincre par la superstition : et l'on dit qu'entre autres choses pour apaiser l'indignation du Ciel, on institua les jeux scéniques, chose nouvelle parmi un peuple belliqueux ; car auparavant il n'y avait point d'autres jeux que ceux du Cirque³.

Valère Maxime reprend le récit de Tite-Live et affirme également que le théâtre fut inventé pour apaiser la peste⁴. Ces deux récits apportent deux arguments capitaux pour toute la littérature antithéâtrale. Premièrement, le théâtre est intimement lié à l'idée d'épidémie, en tant qu'il aurait été inventé pour mettre fin au fléau qui s'abat sur la ville, signe du courroux divin. Deuxièmement, il est une pratique doublement hérétique, car il est non seulement issu du paganisme, mais aussi d'un paganisme lui-même dévoyé en superstition. Décrit comme une réponse irrationnelle pour chercher à éteindre une épidémie, le théâtre s'apparente dès le commencement à un rite d'un autre âge, presque magique, prétendument destiné à guérir la cité de ses maux.

Non seulement le théâtre serait né de la peste, mais il contribuerait également à la transmettre. Très tôt dans l'Antiquité, la scène est associée à la contagion. Vitruve, dans son *De Architectura*, au chapitre 3 du Livre V, rappelle les conditions sanitaires nécessaires à son implantation⁵ :

¹ TITE-LIVE, *Histoire romaine*, tome VII, Jean Bayet (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1968.

² Daniel TILENUS, *Traité des jeux comiques et tragiques*, s.l. [Sedan], Jacob Salesse, 1600, p. 33.

³ Joseph VOISIN, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti*, Paris, J.-B. Coignard, 1671, p. 6.

⁴ VALERE-MAXIME, *Faits et dits mémorables*, Robert Combès (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1995, Livre 2, chapitre IV, paragr. 4.

⁵ Je remercie Fiona Macintosh pour m'avoir indiqué cette référence.

Les jeux, par leur attrait, retiennent longtemps sur leurs sièges les spectateurs avec leurs femmes et leurs enfants. Les pores du corps, dilatés par des plaisirs si attachants, reçoivent facilement toutes les impressions de l'air. Qu'il vienne de contrées marécageuses ou malsaines, il influera d'une manière pernicieuse sur la santé. Il faudra donc choisir pour le théâtre un lieu qui mette à l'abri de toute maligne influence. Il faudra, de plus, veiller à ce que le théâtre ne soit point exposé au vent du midi ; car lorsque le soleil remplit de ses rayons l'enceinte du théâtre, l'air qui y est enfermé, ne trouvant aucun moyen de circuler, s'y arrête, s'échauffe, s'enflamme et finit par brûler, consumer et dessécher l'humidité du corps. Aussi faut-il éviter à tout prix une exposition malsaine, et choisir un lieu dans lequel la santé n'ait point à souffrir¹.

Selon Vitruve, le lieu théâtral est propre à la contagion pour des raisons physiologiques : le corps des spectateurs sensibilisés par la représentation contracterait plus aisément les mauvaises humeurs portées par l'air vicié. La transmission des maladies est liée à deux facteurs : l'environnement marécageux (propice à la contagion) et la représentation théâtrale qui expose aux miasmes de l'eau stagnante. Le spectacle fragiliserait le spectateur, car le plaisir expose le corps à l'air néfaste ; si bien qu'une représentation à proximité d'un foyer d'infection favoriserait la peste. Vitruve affirme également que l'édifice théâtral peut devenir un foyer infectieux si la circulation de l'air s'avère mauvaise. Il s'agit là de considérations d'ordre sanitaire ; ce n'est pas le spectacle en tant que tel qui contamine les spectateurs, mais son emplacement et ses effets qui affectent les corps, quelle que soit la nature de la représentation. Vitruve va cependant à rebours des récits de Tite-Live et Valère-Maxime : loin d'éteindre la peste, le lieu théâtral favorise la contagion, dont il faut penser avec soin l'implantation. Curieusement, cet argument du théâtre comme lieu de diffusion des épidémies a échappé aux théâtrophobes, qui ne se réfèrent à Vitruve que pour ses connaissances architecturales². Cependant, ils réactivent ce fantasme d'un théâtre de la peste, sous un jour plus spirituel.

¹ « Per ludos enim cum coniugibus et liberis persedentes delectationibus detinentur et corpora propter voluptatem inmota patentibus habent venas, in quas insidunt aurarum flatus, qui, si a regionibus palustribus aut aliis regionibus vitiosis advenient, nocentes spiritus corporibus infundunt. itaque si curiosius eligetur locus theatro, vitabuntur vitia. etiam que providendum est, ne impetus habeat a meridie. sol enim cum implet eius rotunditatem, aer conclusus curvatura neque habens potestatem vagandi versando confervescit et candens adurit excoquit que et inminuit e corporibus umores. ideo maxime vitandae sunt his rebus vitiosae regiones et eligendae salubres. » VITRUVÉ, *L'architecture de Vitruve*, trad. Charles-Louis Mauffras, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1847, p. 465-467.

² Le père Voisin fait appel à Vitruve, en citant Guillaume Budé. Mais il le fait uniquement pour rappeler la magnificence des bâtiments ainsi que les positions des acteurs sur la scène : « Les Acteurs [...] des Comédies, et des Tragédies, qui sont proprement appelés Scéniques, jouaient leurs pièces sur la Scène, selon le témoignage de Vitruve. » Joseph VOISIN, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Coignard, 1671, p. 163.

Auteurs chrétiens et infection spirituelle

Les Pères de l'Église reprennent cette association du théâtre et de la peste, pour en transformer les causes et les effets : c'est dorénavant le théâtre qui engendre une maladie inédite et mystérieuse. Dans son traité sur les spectacles, Tertullien reprend le motif de la contamination : « Ce ne sont pas les lieux par eux-mêmes, qui souillent notre âme ; c'est ce qui se passe dans ces lieux, et ce qui souille ces lieux mêmes [...]. Ce qui nous gâte sont les choses gâtées et corrompues¹. » La première partie de son assertion détourne Vitruve : la localisation n'a aucune importance. Selon lui, « les lieux considérés en eux-mêmes ne tirent point à conséquence ». Tertullien n'envisage plus le théâtre comme un lieu de contagion physique, mais comme lieu d'infection d'une peste spirituelle qui « dilate » les pores du spectateur, en mêlant une hypothèse religieuse aux considérations physiologiques : comme le spectacle est contraire aux valeurs défendues par le christianisme, s'y rendre contamine notre âme de ces valeurs impures. « Si je vais au cirque, ou au théâtre, à dessein d'assister aux spectacles, je trahis ma religion² », affirme-t-il. Le danger réside dans deux facteurs désormais intangibles : la représentation (« ce qui se passe dans ces lieux ») et la prédisposition du spectateur. Tertullien superpose au risque sanitaire concret un risque spirituel, en s'appuyant sur une théorie physiologique de l'hérésie. La perte de la foi passe par le corps.

Quand Jean Chrysostome prêche contre le théâtre, à Antioche, il reprend et poursuit cette théorie biologique de l'apostasie. Il fait du corps vulnérable aux tentations l'instrument de sa guerre contre le paganisme³. Dans son homélie 38, il propose donc de faire du spectacle théâtral le foyer de tous les désordres :

[...] tout ce qui se fait dans ces représentations malheureuses ne porte qu'au mal : les paroles, les habits, le marcher, la voix, les chants, les regards des yeux, les mouvements du corps, le son des instruments, les sujets mêmes et les intrigues des Comédies, tout y est plein de poison tout y respire l'impureté⁴.

Chrysostome fait du spectacle même l'origine du fléau. Il nomme les différents éléments qui composent la représentation, comme autant de bacilles contagieux. Le théâtre devient « la peste

¹ « Loca nos non contaminant per se, sed quae in locis fiunt, a quibus et ipsa loca contaminari altercati sumus : de contaminatis contaminamur. » TERTULLIEN, *Traité de Tertullien sur l'ornement des femmes, les Spectacles, le Batême, et la Patience avec une lettre aux Martirs.*, trad. Matthieu Caubère, Paris, Rolin Fils, 1733, p. 176-177.

² *Ibid.*

³ Sur ce point, voir Peter BROWN, *The Body and Society : Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 305-322.

⁴ Cité par Armand de Bourbon, prince de CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1667, p. 139.

des Villes » qui infecte « toute la vie¹ », mais il s'agit à présent d'une peste métaphorique, dont la transmission reste encore d'ordre physiologique.

Chrysostome érige le théâtre en symbole du paganisme qui contamine l'esprit des chrétiens, dans une stratégie autant idéologique que politique. Dans l'Antioche du IV^e siècle, la salle de spectacle reste, avec l'hippodrome, l'un des lieux les plus fédérateurs : alors que la ville est frappée d'une inégalité toujours croissante et de risques de divisions sociales face à des arrivées massives de populations pauvres, incapables de payer des taxes exorbitantes, le théâtre est encore un espace où toutes les communautés peuvent se retrouver et calmer leurs esprits échauffés. De plus, le spectacle fait partie intégrante de la vie sociale : on exhibe son corps sur la scène des théâtres, ou aux bains, pour montrer sa bonne santé et la richesse de son train de vie. Chrysostome décide de faire de la mortalité du corps un des éléments fondamentaux de ses prêches : le corps vulnérable transcende les classes sociales, et permet ainsi de toucher toutes les communautés d'Antioche. Comme le souligne Peter Brown, il trouve dans le théâtre le parfait rival de l'Église, comme le lieu où s'exerce encore la puissance séductrice du paganisme². La comédie en effet apaise les conflits, expose la beauté des corps des riches païens, et renforce ainsi la communauté païenne. Chrysostome décide de faire du théâtre une véritable maladie qui fragilise les corps et les esprits, mais également les « Villes », c'est-à-dire le corps social dans son ensemble. Comparer le théâtre à la peste lui permet d'interpeller toutes les classes sociales, pour atteindre son rêve de voir une Antioche pleinement convertie au christianisme - ce qu'il ne verra pas de son vivant.

C'est avec saint Augustin que se produit une véritable métamorphose du théâtre, par une christianisation du récit originel de Tite-Live. Il reprend le mythe du commencement du théâtre, dans le chapitre 32 du premier livre de *La cité de Dieu* :

Les Dieux pour faire cesser la peste des corps, commandaient qu'on leur jouât des jeux : Mais votre Pontife Scipion, pour empêcher la peste des Esprits, défendait de bâtir un Échafaud [...]; la peste des corps n'a point cessé, mais l'astuce des malins esprits, voyant que cette peste-là cesserait, par le terme qui lui était ordonné, mit peine, de faire entrer par cette occasion une autre peste beaucoup plus dangereuse, non aux corps, mais aux mœurs, qui a aveuglé les âmes de ces misérables, par ténèbres si épaisses, les a souillées d'une telle difformité, que même à présent, après le sac de la ville de Rome, ceux que cette peste-là possède, et qui s'en étant fuis, ont pu arriver à Carthage, enragent tous les jours, d'envie qu'il ont, de voir les bateleurs aux Théâtres³.

¹ *Ibid.*, p. 140 et 132.

² Peter BROWN, *op. cit.*, p. 314-316.

³ Cité par le Prince de CONTI *op. cit.*, p. 34.

Les éléments propres à Tite-Live et Valère-Maxime sont ici repris : l'épidémie de peste, l'institution des jeux pour apaiser les dieux et mettre un terme au fléau, la superstition et l'inefficacité de la mesure religieuse. Mais l'originalité du récit de saint Augustin consiste à dédoubler la peste, pour unifier paradoxalement le fléau sanitaire et la contagion des esprits en un seul et même mal. Le théâtre devient ici une punition divine, dans une stratégie à double détente : tout d'abord, les dieux païens lancent une peste sur la ville, qui leur permet d'ordonner l'institution des jeux scéniques. Puis, lorsque ces jeux sont fondés et ne freinent en rien l'épidémie, les démons peuvent distiller une seconde peste, invisible et « beaucoup plus dangereuse », car elle attaque l'âme des spectateurs. Les deux pestes agissent de concert, l'une sur les corps (« corporum pestilentia »), l'autre sur les cœurs (« animorum pestilentia »), et dont le théâtre est le relais. Saint Augustin opère une liaison entre le visible et l'invisible, entre le corps et l'âme, et renforce l'image des cultures païennes comme symptômes d'une véritable épidémie. De plus, il fait de la création du théâtre le lieu de naissance de la peste : par lui est engendré un fléau bien plus durable. La peste des corps n'a chez saint Augustin aucun lien avec les dieux, si ce n'est un lien de superstition, puisqu'elle cesse d'elle-même ; elle est naturelle. En revanche, en christianisant le récit de Tite-Live, la superstition païenne devient une stratégie du diable pour blesser l'esprit des chrétiens. Le théâtre apparaît alors comme un guet-apens diabolique, spécialement conçu pour diffuser la mort. Comme l'acteur, il avance masqué, dissimulant le mal qu'il porte.

Les Pères de l'Église créent la métaphore d'une peste théâtrale, en investissant et christianisant l'imaginaire païen : les dieux antiques deviennent des démons chrétiens, le risque de contamination des corps devient risque de paganisation des esprits. Le théâtre n'est plus seulement l'occasion de contaminer les corps, c'est aussi le lieu d'engendrement d'un nouveau mal, où les miasmes des marécages prennent dorénavant la forme des restes du paganisme. Il devient une nouvelle boîte de Pandore qui renferme les vestiges de l'hérésie, pour se répandre sur le monde chrétien.

Une question demeure : pourquoi ne pas employer l'argument du risque sanitaire, pourtant relevé par Vitruve dès le I^{er} siècle avant notre ère ? Les Pères n'en font mention que de façon très allusive, privilégiant la peste métaphorique à l'épidémie réelle. Peut-être que cet argument s'applique à tout rassemblement conséquent, et frappe donc indirectement les rassemblements chrétiens. Insister sur le danger de se rassembler dans des lieux insalubres, ce serait prendre le risque d'un argument qui se retourne contre le christianisme : l'église étant elle-même un lieu de rassemblement, elle pourrait favoriser l'épidémie, même si elles

rassemblent moins de monde que les théâtres, et de façon plus locale. Mais c'est peut-être aussi que l'enjeu est moins de mettre en garde contre un mal incontrôlable que de se servir de sa force symbolique pour combattre, par son intermédiaire, d'autres ennemis inavouables : c'est le cas par exemple en Angleterre au XVI^e siècle, où la peste devient une arme dans les querelles interreligieuses.

Le théâtre et la peste, dans les textes polémiques de la première modernité

Enjeux sanitaires de la peste théâtrale en Angleterre

À la fin du XVI^e siècle, les théâtrophobes réinvestissent l'imaginaire pestueux du théâtre, et réactivent le lien avec le risque sanitaire. La peste théâtrale redevient une « peste des corps » autant que « des esprits », de façon particulièrement visible dans le contexte anglais, où l'on fait plus aisément référence aux épidémies. Le risque de contamination par le théâtre apparaît dans les tous premiers temps de la polémique en Angleterre. Que la salle de spectacle soit un foyer infectieux semble être de notoriété publique : le maire de Londres connaît suffisamment les risques sanitaires que présentent les représentations, pour fermer régulièrement les théâtres quand la peste survient à la fin de l'été, et qu'elle se propage vite, spécialement parmi les populations pauvres. Cela est en partie liée à leur situation près de lieux qui peuvent être des foyers d'infection¹. En 1583, John Field liste toutes les raisons qui devraient empêcher un citoyen averti de se rendre au théâtre, ainsi que dans les tavernes et autres salles de jeu et de divertissement, dont le risque de contracter des maladies². Il déroule un long catalogue, et rend compte d'arguments apparemment connus de tous : face à l'insalubrité des théâtres, il valorise l'église, qui ne présente pour le fidèle aucun risque d'infection³. L'argument s'insère parmi des *topoi* théâtrophobes, comme la perte de temps, la dépense excessive et la corruption des mœurs⁴. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'une nouveauté : si l'on en fait mention en passant, c'est que tout le monde sait combien le théâtre diffuse la peste. Les autorités municipales lient le théâtre à la peste de façon tout à fait rationnelle, face aux ravages qu'elle cause parmi la

¹ Barbara FREEDMAN, « Elizabethan Protest, Plague, and Plays : Rereading the “Documents of Control” », *English Literary Renaissance*, vol. 26 / 1, 1996, p. 17-45, p. 35.

² John FIELDE, *A Godly Exhortation*, London, Robert Waldegrave, 1583.

³ *Ibid.*, f^o. B6r.

⁴ Sur ce point, voir le chapitre 6, p. 205-226.

population. L'espace théâtral se révèle un foyer sensible, d'autant plus qu'il brasse une population importante, dont nombre de marins venus des navires accostés à proximité.

Cela dit, le recours à l'argument de l'épidémie peut aussi servir de prétexte à ces autorités, ainsi qu'au pouvoir central, pour aider à la régulation de cette même population. En effet, les interdictions de représentation pour cause de peste sont parfois déconnectées de la réalité épidémique. En mai 1580 par exemple, le pouvoir ordonne que l'on ferme les théâtres au mois d'avril, alors que cette année est l'une des moins affectées par le fléau ; au contraire, cette interdiction survient peu de temps après que des émeutes de jeunes travailleurs se sont déclarées à Londres, un mois plus tôt¹. Autrement dit, la convocation de la peste dans les édits cache dès lors, derrière son enjeu strictement sanitaire, un enjeu plus probablement politique : éviter des émeutes aux abords des théâtres.

Au-delà du lieu, se déploie progressivement une théorie théologico-morale, qui dépasse le simple diagnostic sanitaire, et qui fait du théâtre l'une des premières causes de la maladie. La peste est autant une épidémie redoutable que le signe de la colère de Dieu cherchant ainsi à punir l'ingratitude et la débauche des hommes. Le théâtre apparaît comme l'un des facteurs déclencheurs du fléau, dans un enchaînement de cause à effet, où hygiène et morale se confondent. Le traité de Thomas Brasbridge met par exemple en évidence cette place singulière du théâtre dans la pensée épidémiologique. Dans *The Poor Man's Jewel*, il analyse les causes de la maladie, ses symptômes, les moyens de s'en prémunir et d'en guérir. Son diagnostic mélange une approche médicale et religieuse², dont l'enjeu est d'expliquer en quoi certains corps seraient plus aptes à contracter la maladie. Le péché en est la principale raison, mais il s'articule à d'autres conditions sanitaires plus concrètes, comme une trop forte densité de population dans des espaces exigus, ou une mauvaise alimentation. La peste est donc au croisement de tous ces facteurs : elle a un commencement surnaturel qui se concrétise dans des dispositions bien plus concrètes. Brasbridge invite à s'éloigner le plus possible de l'état de péché, en suivant les conseils et leçons des prédicateurs. Ces derniers nous informent que leurs ouailles se ruent quotidiennement au théâtre ou aux combats d'ours, se saoulent dans les tavernes pour jouer aux dés ou s'abandonnent à l'oisiveté. Le théâtre et les divertissements

¹ Barbara FREEDMAN, *op. cit.*, p. 37.

² La première partie rend compte des causes de la maladie, qui sont d'ordre spirituel (le péché), astronomique (un mauvais alignement des astres, le passage d'une comète) et physique (une corruption de l'air qui se ressent particulièrement dans certains lieux confinés et insalubres).

publics sont donc au commencement de l'épidémie, en tant qu'ils invitent au péché, et attisent la colère de Dieu :

Demandons [aux prédicateurs] si cette habitude quotidienne de courir aux spectacles et aux combats d'ours, aussi bien le jour du Sabbath, dévolu à Dieu, que tous les autres jours destinés à travailler ; si leur fréquentation quotidienne des tavernes et brasseries, à la fois tôt le matin et dans l'après-midi, qui mène à l'ivresse et à maints désordres ; si les jeux de dés, et autres oisivetés et passe-temps dangereux ; si la fréquentation des prostituées, si tout cela n'irrite pas Dieu et ne l'incite à nous envoyer la peste¹ ?

Le théâtre et tous les divertissements qui s'en approchent sont moins condamnés pour être des lieux insalubres, à forte concentration humaine, que parce qu'ils propagent le péché, ce qui expliquerait que d'autres lieux, comme les églises, ne sont pas soumis aux mêmes fermetures. Alors que Brasbridge n'hésite pas à citer les espaces à éviter dans une perspective médicale², il n'y inclut pas le théâtre, où pourtant la promiscuité des corps est dangereuse pour des raisons plus morales que sanitaires.

Dans l'un de ses sermons de 1609, William Crashaw fait également du théâtre une cause de la peste. Tout son discours est hanté par l'épidémie. Il y recense les maux qui « blessent » le pays, et finit par rappeler la réalité de la maladie :

Mais si nous négligeons le parti de Dieu, et souffrons que le jour qui lui est dédié soit ainsi si souvent profané, alors ne nous étonnons pas de voir se poursuivre et s'accroître ces fléaux redoutables qui s'abattent sur nous depuis si longtemps³.

Tout le sermon joue sur la métaphore médicale d'un corps fragilisé et malade, à qui l'on doit administrer des remèdes. La licence et l'état de péché sont une « lèpre » et une « consommation » qui affectent les fidèles⁴. La cause première de la peste est le comportement peccamineux du citoyen londonien dont Crashaw pointe la responsabilité dans une allusion directe à l'épidémie : « Qui peut se présenter et dire : je n'ai commis aucun péché qui contribuerait à faire s'abattre les pestes spirituelles et corporelles qui sont parmi nous⁵ ? » Il présente ensuite le théâtre comme l'une des « racines du mal », un véritable « fléau » qui infecte la ville, pour en faire un mal qui se propage et mute au fil du temps : « un dispositif infernal (divertissement du démon

¹ Thomas BRASBRIDGE, *The poore mans iewell*, London, Thomas Dawson, 1578, f^o. B4r.

² *Ibid.*, f^o. A8v. Il recommande également une hygiène de vie reposant sur l'usage d'herbes médicinales comme le chardon béni ou l'angélique officinale.

³ « But if we still neglect this cause of God, and suffer his Sabbath daily thus to bee profaned; then let vs looke for nothing but contiñuance and increase of these grieuous plagues that haue so long lien vpon vs. » William CRASHAW, *The Sermon Preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607.*, London, H.L., 1609, p. 172-173.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁵ « Who can shew his face and say; I haue committed no sins, that may be in part a cause to bring downe the spirituall and corporall plagues that are amongst us ? » *Ibid.*, p. 34-35.

pour se moquer des choses saintes) délivré par lui aux Païens, par eux aux Papistes, et par eux à nous¹ ». Il inscrit le théâtre dans une longue chaîne de transmission, infectant les religions les unes après les autres, et ainsi menaçant la pureté du corps anglican. Crashaw établit lui aussi deux pestes distinctes, la corporelle étant causée et alimentée par la spirituelle. De fait, les théâtrophobes anglais de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e reprennent saint Augustin, pour mieux opposer paganisme et christianisme : c'est parce qu'on a institué les jeux, qui ont favorisé une vie de péché, que la peste des corps est apparue. Comme le souligne Ellen MacKay, le théâtre est à la fois le signe et la source de la peste². Mais il faut préciser qu'il s'agit là de deux pestes différentes : il est le signe d'une peste spirituelle qui est à la source de la peste des corps. L'argument du théâtre contagieux hérité de saint Augustin mêle ainsi la métaphore au symptôme médical.

Les théâtrophobes de la première modernité jouent à renforcer la puissance de l'image, sans pour autant expliciter la corrélation entre fréquentation des théâtres et diffusion des maladies. Le risque de contagion des corps n'est en définitive pas l'enjeu premier de ces textes, quand bien même les auteurs jouent avec cet imaginaire. William Prynne associe théâtre et peste une cinquantaine de fois dans son *Histrion-Mastix*, et n'hésite pas à rappeler l'interdiction des théâtres en temps d'épidémie, notamment en citant une anecdote selon laquelle Elisabeth aurait ordonné la fermeture des théâtres pour ne pas propager la maladie :

Durant la première année du règne de la reine Elisabeth, toutes les représentations théâtrales furent interdites, par proclamation publique, du 7 avril jusqu'à Allhallowtide [le 2 novembre], afin que cesse la peste qui avait commencé de se répandre. Ainsi, depuis ce temps, lors de toutes les grandes épidémies, les représentations publiques ont été interdites pour ces mêmes raisons. Si alors l'interdiction des représentations publiques a été un tel antidote pour apaiser ces terribles pestes que Dieu dans sa justice nous a infligées, on peut alors conclure, selon la logique des contraires, que notre participation à des représentations indécentes (que Dieu sans aucun doute, tel qu'il apparaît dans tous les jugements cités, ne peut qu'abhorrer) est une occasion propice pour engendrer et propager ces épidémies passées et présentes, que nous subissons et dont nous souffrons³.

¹ « a hellish deuce (the diuels owne recreation, to mock at holy things) by him deliuered to the Heathen, from them to the Papists, and from them to us », *Ibid.*, p.169.

² Ellen MACKAY, *Persecution, Plague, and Fire : Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, Chicago (Ill.) London, The University of Chicago Press, 2011, p. 85.

³ « In the first yeere of Queene Elizabeths Raigne, all Stage-playes were prohibited by publike proclamation from the 7. of Aprill till Allhallontide, of purpose to cease that plague which was then begun; and so in all great sicknesses since that time, all publike Enterludes have beene suppressed for the selvesame reason. If then the inhibiting of publike Stage-playes hath beene such a common antidote to asswage those fearfull Plagues, which God in justice hath inflicted on us ; we may then conclude from the rule of contraries, that our resort to ribaldry Stage-playes (which God without all question, as appeares by all the new recited judgements, cannot but abhorre,)

Il s'inspire des chroniques d'Hollinshed dont il reprend l'anecdote¹, mais également de la fable de Tite-Live, qu'il adapte au contexte anglais. Alors que les autorités romaines instituèrent les jeux pour contrer le fléau, Elisabeth fait exactement l'inverse. Le caractère logique de l'argumentation, renforcé par l'emploi d'un vocabulaire médical (l'édit comme « antidote »), souligne une relation de cause à effet entre l'institution des théâtres et la propagation des maladies. Cependant, Prynne maintient une certaine confusion entre la réalité sanitaire et sa métaphore : bien qu'il suggère que la salle de spectacle aide à la « propagation » des épidémies, il affirme que l'interdiction est davantage promulguée pour des raisons religieuses et morales (apaiser la colère de Dieu) qu'au nom de principes d'hygiène. Pourtant, rien n'indique que l'interdiction eut de tels fondements. Au contraire, il pourrait plutôt s'agir d'une mesure pour éviter les mouvements politiques séditeux. Mais le texte de Prynne, en appliquant cette dimension religieuse et sanitaire à l'édit de 1559, inscrit la mesure dans un cadre plus politique : le théâtre est autant une affaire de santé que de morale publique, et doit être régulé, voire interdit, par les autorités.

Les théâtrophobes anglais recomposent la fable du théâtre de la peste, par une inversion des éléments du récit païen. Chez Tite-Live, le théâtre apaise la peste des corps, en se faisant rite pour les dieux. Chez Prynne et Crashaw, ce rite est devenu hérétique, une vraie peste morale qui ne fait qu'attiser l'épidémie qu'il était censé éteindre. Et c'est seulement la fermeture des salles de spectacle qui peut calmer Dieu et mettre fin à ce cycle infernal. Le retournement du mythe a trois avantages. Tout d'abord, il permet de créer un effet de bouclage de la malédiction. Par l'interdiction des spectacles, on ferme enfin une parenthèse vieille de plusieurs siècles, en détruisant ce qui avait justement lancé le fléau sur terre. Deuxièmement, il renforce la rivalité entre le théâtre et l'Église : si la peste est un fléau de Dieu, seule la religion chrétienne peut y remédier. Crashaw la présente comme la seule apte à guérir les maux de la peste². Enfin, cette adaptation politise l'affaire : ce sont les autorités qui ont institué les jeux, c'est donc à elles de les destituer. Les théâtrophobes opposent un monde nouveau, celui de l'anglicanisme, au monde ancien multiséculaire qui serait favorable au jeu, à savoir l'esprit du paganisme, mais aussi à son héritier, le catholicisme.

is a grand occasion both of the engendring and propagating these late, these present plagues which yet wee feele, and suffer. » William PRYNNE, *Histrion-Mastix*, London, M. Sparke, 1633, p. 561.

¹ Mais que l'édit soit promu en raison d'une épidémie de peste est apparemment une invention de Prynne, Hollinshed n'en faisant pas mention.

² William CRASHAW, *op. cit.*, p. 169.

Ce qui se joue derrière la reprise de Tite-Live est en effet la volonté de créer une filiation entre le paganisme et le catholicisme, par des auteurs qui se présentent tous comme puritains, et qui veulent prolonger une réforme religieuse qu'ils estiment inachevée. Le théâtre pesteux s'inscrit dans une crainte de voir une Église protestante affaiblie, encore trop vulnérable aux assauts extérieurs. Faire du théâtre une peste permet donc de politiser une affaire religieuse, d'en faire un problème de santé publique, qui affecte tout le corps social, et ainsi d'en matérialiser les conséquences. William Prynne n'hésite pas à filer la métaphore médicale, pour montrer combien le théâtre contamine toute l'Angleterre :

J'ai toujours tenu [les spectacles] pour être les grands empoisonneurs de la grâce, de l'ingénuité et des résolutions viriles. De plus grands fléaux et infections pour votre âme que ne sont les pestes contagieuses pour vos corps. La tache inexpiable et le déshonneur de cette grande ville. Les vers nuisibles qui rongent et anéantissent les généreux et nobles bourgeons de cette terre. Et qui, par une insinuation sournoise et ensorcelante, empoisonnent toutes les semences de vertu, et ainsi affaiblissent et émasculent tous les mouvements de l'âme, avec une dépravation sacrilège, sinon contre nature¹.

Il joue sur la peur d'un théâtre qui gangrènerait la société. D'autres auteurs préfèrent cependant mettre l'accent sur des problématiques plus éloignées de la sphère politico-religieuses. Par exemple, Phillip Stubbes ne fait pas de lien entre théâtre et la peste, alors qu'il en parle pour la musique, les vêtements, ou l'avarice et l'orgueil². Il déplore que le théâtre soit un lieu d'apprentissage plutôt que de contamination. On y goûte le vice, on imite de mauvais comportements, on applaudit des comédiens qui usurpent leur place, et l'on y voit surtout des spectateurs qui y dépensent des sommes folles, et ainsi dilapident ce qui reviendrait à d'autres. Stubbes critique le théâtre pour des raisons d'inégalité de traitement, de luxe indécent qui dévore les richesses des autres, mais il n'envisage pas de processus de contagion.

La métaphore de la peste semble particulièrement liée à un contexte puritain, à la peur de voir la religion anglicane affaiblie et infectée par les thèses papistes, quand l'influence catholique peut encore se faire ressentir en Angleterre³. Mais finalement, il est assez rare qu'on ait vraiment à l'esprit le phénomène physique de la contagion, la peste est essentiellement métaphorique. Presque aucun texte théâtrophobe ne brandit la menace d'un théâtre qui

¹ « For I have ever esteemed them [...] the Grand empoysoners of Grace, ingenuousnesse, and all manly resolution; Greater plagues and infections to your soules, then the contagious pestilence to your bodies: The inexpiable staine and dishonor to this famous City. The noysome Wormes that canker and blast the generous and noble Buds of this Land: and doe by a slie and bewitching insinuation, so empoysen all Seeds of Vertue, and so weaken and emasculate all the operations of the soule, with a prophane, if not an unnaturall dissolutenesse. » William PRYNNE, *op. cit.*, p. 363.

² Philip STUBBES, *The Anatomie of Abuses*, London, Richard Jones, 1583.

³ C'est notamment le cas pour William Prynne, en guerre contre Laud.

infecterait réellement le corps des spectateurs d'une maladie véritablement mortelle. La contagion théâtrale est d'emblée pensée comme une image symbolique, plutôt qu'une réalité physique, et cette abstraction de la maladie ne cesse de progresser au fil des ans.

À la fin du XVII^e siècle, Jeremy Collier cite encore Tite-Live quand il lie le commencement du théâtre à la peste¹. Mais il ne fait plus mention d'un fléau originel, préférant le terme générique de « mortalité ». Il cite également Tertullien en rappelant que l'air du théâtre est saturé d'impuretés². Mais il ne reprend pas à son compte l'image, préférant la mettre à distance, en se limitant à citer ceux qui l'ont employée. Lorsqu'il use de la métaphore de l'infection, c'est pour décrire les effets de l'imitation corrélée au naturalisme de la pièce : un personnage d'esclave n'est pas d'un rang suffisamment élevé pour qu'on puisse s'identifier à lui et qu'ainsi il « répande l'infection, et installe une mauvaise coutume³ ». Il reprend l'idée d'infection par imitation peu après sans pour autant entrer dans les détails, en décrivant une contamination par les affects générés par la représentation ou en mettant en garde contre les dangers d'une peste spirituelle⁴. Si la métaphore de l'épidémie disparaît progressivement au profit de l'idée de transmission, c'est qu'il s'inspire de la conception française de la contagion des passions.

Théâtre et peste en France

En France, l'image de la peste n'a que très peu de liens avec les risques sanitaires de contagion, et n'est employée que pour sa force rhétorique, par le biais des citations⁵. Le théâtre comme maladie revient principalement sous la plume des auteurs protestants français, comme André Rivet et Philippe Vincent. Tous deux citent Jean Bodin, pour qui il ne peut y avoir « une peste plus mortelle » dans la République que les jeux du théâtre⁶. Mais c'est surtout Daniel

¹ « Livy, reports the Original of Plays among the Romans. He tells us they were brought in upon the score of Religion, to pacifie the Gods, and remove a Mortality. But then He adds that the Motives are sometimes good, when the Means are stark naught : That the Remedy in this case was worse than the Disease, and the Atonement more Infectious then the Plague. » Jeremy Collier, *A Short View*, S. Keble, 1698, p. 235.

² *Ibid.*, p. 258.

³ « Slaves and Clowns are not big enough to spread Infection; and set up an ill Fashion. » *Ibid.*, p. 16.

⁴ « Secondly, Treating loose Characters with Sence and Respect, provokes to Imitation, and makes the Infection catching. » Jeremy COLLIER, *A Second Defence of the Short View*, S. Keble, 1700, p. 98.

⁵ Sur l'image de la peste dans les traités français, voir Coltilde THOURET, « La contagion des affects dans les polémiques sur le théâtre au XVII^e siècle en Espagne et en France », dans Ariane Bayle (dir.), *La Contagion. Enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e s.)*, Dijon, Ed. Universitaires, 2013, p. 57-68.

⁶ Jean BODIN, *Les six livres de la République de J. Bodin angevin*, Paris, Jacques du Puys, 1576, p. 611. André Rivet, *Instruction chrestienne*, La Haye, T. Maire, 1639, p. 55. Philippe Vincent cite également Bodin en le déformant, et s'y réfère sans avoir eu connaissance du texte de Rivet. Philippe Vincent, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647, p. 41.

Tilenus qui, au début du siècle, use largement de la référence à la peste, s'inspirant des écrits de saint Augustin dans *La cité de Dieu*. La peste reste l'élément le plus marquant des commencements du théâtre, qu'il décrit comme un rituel pour endiguer la maladie. Mais la représentation n'est pas instituée pour apaiser les dieux et mettre fin au fléau, elle devient une cérémonie en l'honneur du diable, qu'il faut accomplir avec justesse, pour ne pas risquer de voir l'épidémie ressurgir¹. Tilenus christianise le récit païen, voyant dans les dieux romains des incarnations diaboliques en germe. Il conserve la part physiologique de la peste, et compare la corruption que l'on peut vivre au théâtre à une « fièvre hectique », c'est-à-dire une fièvre continue qui dessèche, consume et fait maigrir² :

Toute corruption étant semblable à la fièvre hectique, qui du commencement est malaisée à connaître, aisée à guérir ; au progrès trop facile à connaître, impossible à guérir : tellement qu'il nous advient, enfin, comme dit quelque Ancien, que nous ne pouvons plus supporter, ni les vices, ni les remèdes ; voire on se moque des remèdes, quand ce qui était vice est devenu coutume³.

Cela dit, le théâtre n'est pas uniquement responsable de ce mal. La fièvre se déclare face à la corruption, dont le théâtre n'est pas l'unique pourvoyeur. De plus, Tilenus met à distance le rapport à la maladie, en n'y faisant appel qu'au détour d'une comparaison, qui explicite le mal sans pour autant faire du spectacle une véritable épidémie.

Généralement, les théâtrophobes français ne nomment pas le mal du théâtre. Le père Voisin est le catholique qui, de loin, use le plus de l'image de la peste. Il cite et compile Tite-Live, Chrysostome, saint Augustin, ainsi que le témoignage du père jésuite Escobar qui rapporte la décision de Philippe IV de chasser les comédiens d'Espagne, les Comédies étant une « communem pestem⁴ ». Mais il ne reprend pas l'image à son compte, l'association entre théâtre et peste apparaissant toujours dans le cadre d'une citation. Il prend une certaine distance vis-à-vis de l'image, qui est toujours associée à un auteur. En revanche, il utilise à plusieurs reprises l'expression « souillé d'idolâtrie », faisant du théâtre un lieu de salissure et de flétrissure. Le corps en ressort entaché et comme infecté d'un mal que l'abbé ne décrit pas pour autant.

Les autres auteurs théâtrophobes n'associent pas tant le théâtre à la peste par le nom que par les effets. Davantage qu'en Angleterre, où l'association est revendiquée sans pour autant

¹ Daniel TILÉNUS, *op. cit.*, p. 7.

² « sick of an Hectick or continuall Feaver, (hence) also meager, lean, dried up, in a consumption. » Dans Randle COTGRAVE, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, London, Adam Islip, 1611.

³ Daniel TILÉNUS, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Joseph VOISIN, *op.cit.*, p. 201.

qu'on entre dans le détail de la maladie, on décrit en France bien plus précisément les conséquences du fléau. Le théâtre contamine les corps d'un mal réel, mais qui reste inconnu. Bossuet décrit les symptômes de la corruption par le théâtre :

On a le mal dans le sang et dans les entrailles avant qu'il éclate par la fièvre.
En s'affaiblissant peu à peu, on se met en un danger évident de tomber avant
qu'on tombe, et ce grand affaiblissement est déjà un commencement de chute¹.

En reprenant l'image de la chute adamique, Bossuet insiste davantage sur les effets sur le corps que sur un foyer de contagion. Le mal théâtral agit en deux temps : il se déclenche par une fièvre physique, qui est le précurseur d'une chute morale et spirituelle, semblable à la damnation du premier homme.

En Angleterre, le fléau était d'abord un mal moral qui se transformait en mal physique, la corruption des mœurs prédisposant le corps à la contagion. Avec Bossuet, le théâtre infecte le corps, dont la dégradation est un signe avant-coureur de la chute spirituelle de l'homme. On s'éloigne de l'analogie avec le fléau de Dieu, qu'on ne transmet qu'en tant que métaphore, mais dont on atténue la possible réalité, au profit de la description d'une maladie nouvelle. Le théâtre est devenu une maladie à part entière, qui diffère des grandes épidémies déjà connues et dont il faut décrire les spécificités : c'est en vérité un mal tout humain, un poison, *a priori* insensible, qui s'attrape par les yeux ou les oreilles.

Théâtre et poison

La métaphore qui revient le plus souvent est celle d'un théâtre poison, qui n'a pas les mêmes effets que la maladie. Dans son *best-seller* sur les devoirs des familles chrétiennes, *La famille sainte*, le jésuite Jean Cordier consacre un chapitre aux divertissements où il décrit la différence entre la maladie et le poison². Si la première est passagère, le second est un mal bien plus durable :

¹ Jacques Bénigne BOSSUET, « VIII. Crimes publics et cachés dans la comédie », *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], dans Charles Urbain et Etienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 197.

² Sur Jean Cordier et son ouvrage, voir p. 112-115.

Quelques corrompues que soient les humeurs qui font nos maladies, elles ne sont point plus malignes que le poison. Certainement leur effet n'est pas si prompt ; on résiste plus longtemps aux atteintes d'une fièvre, qu'à l'activité du venin, et nous voyons même que les fièvres pourprées qui sont les sœurs de la peste, n'exercent leur violence qu'à cause d'un air envenimé que nous avons respiré : Il faut donc dire que le venin fait tout une autre altération dans nos corps ; puisqu'il ruine notre tempérament d'une si prodigieuse vitesse, qu'à peine a-t-on le loisir de lui opposer le contre-poison. De plus quand on guérit d'une fièvre, on retourne à sa première santé ; mais il arrive que quand on a pris du poison, quoiqu'on en guérisse, il nous en demeure souvent de mauvais restes qui ne nous laissent point, quelques remèdes qu'on y apporte ; d'où je tire cette conséquence claire et nette, qu'il y a moins de malignité dans nos maladies, que dans les morsures des serpents et des basilics¹.

Jean Cordier, qui fait du théâtre un poison et non pas une maladie, oppose les deux en termes de séquelles. Si la maladie est lente, le poison est, lui, plus violent et rapide, à tel point que le remède semble impossible à administrer. Il atteint le corps durablement, contrairement aux maladies qui seraient plus fugaces. En définitive, le poison est un mal bien plus dangereux que la peste qui, si on en réchappe, finit par désertir le corps. Alors que le venin, lui, y reste perpétuellement.

Cette image du théâtre-poison connaît un certain succès dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Les théâtrophobes français accusent les dramaturges et les acteurs d'empoisonner leur public bien plus que de les contaminer par une maladie. Nicole en particulier use de la métaphore dans *Les Imaginaires*, en faisant du « faiseur de Romans » et du « poète de théâtre » « un empoisonneur public, non des corps mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a causés en effet, ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicieux² ». Tout en jouant sur la métaphore (le poison du théâtre n'a pas d'effet physiologique), Nicole la file pour insinuer combien le théâtre met à mort les âmes. Il reprend l'idée augustinienne d'un double mal, l'un physique et l'autre moral, mais transforme l'image de la peste en celle du poison. Ce passage du fléau au venin a pour conséquence de renforcer le caractère artisanal et criminel du mal, qui n'est pas répandu par des miasmes mais concocté par des experts, en l'occurrence les poètes. Autrement dit, en mettant à distance la peste au profit du poison, Nicole déconnecte le mal théâtral de la sphère divine : ce que l'on contracte au spectacle n'a rien à voir avec la colère divine, c'est un mal bien humain et propre au monde. Il peut ainsi plus clairement opposer théâtre et Église, l'un étant un mal séculier, l'autre étant le remède divin. De plus, la métaphore du poison renforce l'idée d'un mal volontaire. Comme l'affirme Goibaud-Dubois, qui soutient Nicole dans sa querelle avec Racine, « l'art du théâtre

¹ Jean CORDIER, *La famille sainte* [1644], Paris, Denys Bechet, 1666, p. 438.

² Pierre NICOLE, *Les Imaginaires, Ou lettres sur L'Heresie Imaginaire*, Liège, Beyers, 1667, p. 51.

consiste principalement dans la composition de ces Poisons spirituels¹ ». Le poison se fabrique à dessein, se « compose », et le théâtre devient dès lors un piège tendu par les dramaturges coupables « d’homicides » volontaires.

On retrouve cette même image du poison dans une moindre mesure en Angleterre, chez Stephen Gosson. Il présente le poète comme un « médecin trompeur » qui « donne des sirops sucrés pour que l’on avale plus facilement son poison² ». Si les références de la peste et du poison sont donc communes aux deux pays, on remarque une différence d’emploi. Les théâtrophobes anglais insistent davantage sur la peste et les Français préfèrent le poison. Ces préférences révèlent deux conceptions différentes du théâtre. Associer le théâtre à la peste a trois avantages polémiques. Premièrement, il renvoie à un imaginaire épidémique, qui est peut-être plus percutant dans une ville comme Londres, dont la densité et l’expansion démographiques sont spectaculaires au XVII^e siècle. Deuxièmement, il rappelle la dimension divine du fléau, signe de la colère de Dieu qui s’abat sur les fidèles ingrats et impies. Faire du théâtre une peste met Dieu au centre de la polémique, qui juge sévèrement le comportement des hommes. Enfin, cette image permet de rejouer la fable antique d’un théâtre créé pour mettre fin à l’épidémie. Or en le réactivant à l’époque moderne, les polémistes peuvent inviter à mettre fin à cette parenthèse maudite d’un monde corrompu par le théâtre, pour enfin apaiser Dieu. Le théâtre devient alors le signe d’une ancienne religion hérétique et encore vivace, qu’il faut éradiquer pour de bon. Il est un reste de superstition, une pratique presque magique qui attise le courroux divin. En cela, l’image de la peste permet de cibler dans le théâtre l’ennemi religieux, à savoir le catholicisme, pour des protestants dont la religion réformée peut apparaître comme le signe d’un nouveau monde, face aux rites archaïques véhiculés par les jeux scéniques.

L’image d’un théâtre poison convoque quant à elle un autre imaginaire, plus humain, qui relève de deux caractéristiques. La première est que le poison théâtral est d’abord une fabrication artisanale, proche de la médecine et de la sorcellerie. L’image est employée aussi bien par les détracteurs que par les défenseurs du théâtre : Scudéry présente le théâtre comme une invention médicale pour guérir l’humanité de sa sauvagerie et lui offrir un doux enseignement.

¹ Philippe GOIBAUD-DUBOIS, *Réponse à l’auteur de la lettre*, Paris, s.n., 1666, p. 2.

² « The deceitfull physician gives sweet syrups, to make his poison go down the smoother. » Stephen GOSSON, *The schoole of abuse*, London, 1579, f^o. A2r.

[Il faut savoir que] le poème de théâtre fut inventé pour instruire en divertissant ; et que c'est sous cet agréable habit, que se déguise la Philosophie, de peur de paraître trop austère aux yeux du monde : et par lui (s'il faut ainsi dire) qu'elle semble dorer les pilules afin qu'on les prenne sans répugnance, et qu'on se trouve guéri, presque sans avoir connu le remède¹.

Il propose ici de rejouer les commencements du théâtre en opposant à la superstition, dénoncée par les Pères de l'Église, une stratégie vertueuse : administrer un remède sans qu'il se fasse sentir. L'image du médicament, ainsi que la référence à l'invention, suggère l'entreprise consciente du théâtre, qui est avant tout une stratégie de guérison. Les adversaires du théâtre retournent justement cette idée de stratégie à leur avantage, pour faire du poison théâtral un véritable piège. En 1684, Guillore reprend l'image de Scudéry et la détourne. Selon lui, le danger est que « le poison est présenté avec bien de la douceur, et dans un vase d'or² ». Alexandre Varet invite quant à lui à voir les spectacles comme du « miel envenimé³ ». C'est la deuxième caractéristique du théâtre comme poison : c'est un art trompeur, qui permet d'inoculer subrepticement le mal aux spectateurs innocents. Dès lors, il n'y a plus de Dieu dans cette affaire : le théâtre-poison est un pur produit du monde. L'emploi de cette image n'insiste donc pas sur les conflits religieux, mais plutôt sur une dichotomie entre un monde sans Dieu et le monde touché par la grâce divine que représente l'Église. Le théâtre devient alors avant tout une entreprise charnelle, d'où l'abondance de métaphores culinaires dans les traités contre le théâtre. Dans sa *Famille sainte*, Jean Cordier la met en évidence, citant Aristote comme l'une de ses sources : « D'autres [Aristote] ont dit que le divertissement doit être comme un sel, qui donne du goût et de la saveur aux viandes, mais il en faut peu, il ne peut venir à l'excès qu'il ne gâte plus qu'il ne profite⁴ ». Déjà exprimée par Daniel Tilenus, qui parle de « la fumée de ces sauces de la cuisine infernale » que sont le spectacle et les farces, l'image de la préparation d'une recette maléfique se retrouve également chez André Rivet : le spectacle est un travail conscient d'empoisonnement où, « afin que cela pénètre davantage », on mêle au théâtre « des pointes gausseries et plaisanteries, comme pour sauce, et afin d'y donner le goût » et pour « allécher⁵ » le public. Le chanoine La Grange préfère s'appuyer sur Tertullien, affirmant que « personne ne mêle le poison avec le fiel ou avec de l'hellébore ; mais on le met dans les viandes

¹ SCUDÉRY, « Observations sur *Le Cid* », in *La querelle du Cid*, Jean-Marc Civardi (éd.), Paris, Champion, 2004, p. 383-384.

² François GUILLORE, *Retraite pour les dames*, chez Estienne Michallet, 1684, p. 378.

³ Alexandre VARET, « De l'éducation chrétienne des enfants selon les maximes de l'Écriture sainte et les instructions des Saints Pères de l'Église » [1666], dans *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, Laurent Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1998, p. 176.

⁴ Jean CORDIER, *op. cit.*, p. 418.

⁵ André RIVET, *op. cit.*, p. 21.

bien apprêtées, douces & agréables au goût : De même, le diable répand son venin sur les choses de Dieu les plus agréables¹ ». Le théâtre est donc un poison créé par des poètes et des acteurs cuisiniers, eux-mêmes guidés par le diable, pour dissimuler au mieux l'amertume de leur décoction.

Alors que la peste s'abat sur les hommes en raison de la colère de Dieu, le poison est un mal qui n'a plus rien à voir avec Dieu, mais est tout entier lié aux forces diaboliques. D'une certaine manière, le poison circonscrit l'action divine, pour dresser un monde divisé en deux camps : d'un côté le camp de Dieu, de l'autre celui du monde. Dans son *Traité de la dévotion*, Pierre Jurieu présente clairement cette opposition :

Les plaisirs spirituels sont d'un goût si différent des plaisirs charnels, qu'on ne saurait en même temps aimer les uns et les autres. Un palais imbu de fiel et d'absinthe, et qui n'aurait jamais goûté d'autres saveurs, ne pourrait souffrir notre sucre et notre miel. L'homme pénétré des fades douceurs du péché, trouvera toutes les douceurs de la grâce de mauvais goût².

Il met face à face deux types de nourriture antithétiques. D'un côté la nourriture du théâtre, « charnelle », « fade », chargée de « fiel et d'absinthe », de l'autre celle proposée par l'Église, qui n'est que « spirituelle », pleine de « sucre » et de « miel ». Le jeu syntaxique met les deux plaisirs sur le même plan, mais aux effets diamétralement opposés. De plus, Jurieu accuse le plaisir théâtral d'altérer le palais des fidèles au point de dénaturer leurs sens et leur perception gustative. De fait, l'accent est moins porté sur la responsabilité des fidèles (comme dans le cas de la peste) que sur la malignité des poètes. Au contraire, le spectateur est victime du venin théâtral qui le conduit à sa chute.

C'est que le poison distillé par les jeux scénique est insensible. Les auteurs théâtrophobes s'attachent en effet à donner à voir ce qui est impalpable, et à matérialiser un mal invisible. Le père Bourée présente ce mécanisme de la contagion, d'autant plus menaçant qu'il ne se fait pas ressentir :

Hé ! Comment sentiriez-vous, puisque vous êtes toujours dans l'infection et l'ordure. Celui qui est tout gâté s'aperçoit-il qu'il se gâte ? Et lorsqu'on a une fois de l'eau par-dessus la tête, en ressent-on le poids, on ne devient pas méchant tout d'un coup, la corruption s'insinue insensiblement, et comme goutte à goutte, on n'en est pas moins submergé à la fin, le mal n'est pas encore déclaré, mais il est déjà dans les entrailles, il s'y amasse un levain qui produira dans peu la fièvre et la mort³.

¹ Charles LA GRANGE, *op. cit.*, p. 21.

² Pierre JURIEU, *Traité de la dévotion*, Rouen, Jean Lucas, 1675, p. 59.

³ Edme-Bernard BOUREE, *Sermons pour l'Avent*, Léonard Plaignard, 1705, p. 205.

Le mal théâtral est organique, et se glisse dans le corps sans que l'on s'en aperçoive, mais a des effets réels menant le spectateur à sa mort. On retrouve ici la même conception développée chez Bossuet, d'un mal latent qui finit par déclencher une fièvre incurable. Houdry conclut également son traité sur cette même image :

[...] ne savez-vous pas que comme il y a des poisons lents, qui n'ont leur effet qu'après un long temps, de même que peut-être votre esprit occupé présentement d'autres soins, ces passion dangereuses ne se font point sentir, que vous êtes comme Samson, qui croyait qu'il se déferait de ses liens, quand il voudrait ; mais il s'y trouva pris et arrêté, lorsqu'il s'y attendait le moins. Qui vous répondra que le poison que vous avez pris sans y penser, ne vous donnera point un jour la mort¹ ?

Comme chez Bourée et Bossuet, la stratégie de Houdry consiste à mettre en balance un mal invisible et des effets terribles. Laurent Pégurier affirme également que le venin du théâtre est dangereux car il est « imperceptible, et ne se fait sentir que quand il veut donner la mort² ».

Paradoxalement, la métaphore du poison invisible se révèle plus efficace que celle de la peste. En effet, comparer le théâtre à une épidémie (quand bien même il s'agirait d'une peste des esprits) et user de la métaphore médicale incite à décrire des symptômes propres à l'infection théâtrale. Au contraire, les principales qualités du théâtre-poison sont d'être asymptomatiques et de ne se déclencher qu'à retardement. Ainsi on donne véritablement corps à un vide : il faut s'inquiéter lorsqu'on ne ressent rien, car c'est là le signe évident du mal. On retrouve cette peur de l'absence de symptôme comme la plus grande marque de l'infection en Angleterre, dès les débuts de la polémique, chez John Northbrooke, pour qui les spectateurs qui ne sont pas affectés par la représentation sont les pires, car ils n'éprouvent aucun remords d'y avoir assisté, et qu'il s'agit là de la preuve qu'ils sont désormais guidés uniquement par la chair³. Bryan Reynolds souligne que cette peur est partagée par Gosson, Greene et Rainolds, et serait liée au réalisme de la représentation. Le spectateur perdrait contrôle de sa sensibilité au point de devenir ce qu'il voit sur scène. Les théâtrophobes anglais y verraient là un processus inconscient de mutation des identités des spectateurs, qui sortiraient donc infectés du théâtre sans le savoir⁴. Un polémiste comme Alexander Leighton élargit la question au rapport de

¹ Vincent HOUDRY (S.J.), *Sermons sur tous les sujets de la morale chrétienne : Cinquième partie, contenant les sujets particuliers*, Paris, Boudot, 1700, p. 126.

² Laurent PEGURIER, *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 116.

³ John NORTHBROOKE, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes*, London, H. Bynneman, 1577, p. 67.

⁴ Bryan REYNOLDS, « The Devil's House, "or worse": Transversal Power and Antitheatrical Discourse in Early Modern England », *Theatre Journal*, vol. 49 / 2, 1997, p. 143-167, p. 155.

l'Église entière au théâtre : selon lui, le danger est que toute la communauté chrétienne ne fasse pas attention à l'irruption du théâtre dans les pratiques religieuses, à l'image de l'invasion des pratiques païennes dans la religion juive¹.

Le recours au poison relève donc d'une double stratégie. Premièrement, on décrit un mal par anticipation. En présentant le théâtre comme un venin à retardement, on peut ainsi tenir un discours proleptique catastrophiste, afin de prévenir le possible mal qui vient, et ainsi changer les choses tant qu'il est encore temps. Deuxièmement, on donne une consistance inquiétante aux symptômes inexistantes du poison, en faisant de leur invisibilité leur caractéristique première. Le propre du poison théâtral serait de ne faire rien sentir. Dès lors, crier au scandale, s'emporter contre les jeux scéniques devient un signe de bonne santé, la preuve que l'on est justement immunisé contre son mal.

Le mécanisme du mal : « la mort par les yeux² »

Les auteurs en Angleterre comme en France présentent la contagion, qu'elle soit pesteuse ou venimeuse, suivant un processus dont la vue est le principal vecteur³. John Northbrooke s'appuie sur Chrysostome pour rappeler que le théâtre est un lieu où l'on voit et entend des horreurs, et que c'est par le regard que l'on est contaminé. « Parce que vos yeux sont comme les fenêtres de l'esprit, comme le dit le prophète, la mort est entrée par mes fenêtres, c'est-à-dire par mes yeux⁴. » André Rivet reprend la théorie des yeux comme fenêtre de l'âme, par lesquelles les vices pénètrent le corps, et qui conduit à ce que « les hommes par ce qu'ils voient et oient, sont attirés à ce, à quoi possible n'eussent-ils point autrement pensé⁵ ». La mort passe en réalité autant par le regard que par l'ouïe. Pour Bossuet, « le spectacle saisit les yeux, les tendres discours, les chants passionnés, pénètrent le cœur par les oreilles⁶ ». Comme le souligne Jean Marsden, le regard n'est plus une abstraction, mais une entité capable de produire une

¹ Alexander LEIGHTON, *Shorte Treatise against Stage-Playes*, London, 1625, p. 8.

² Je reprends ce titre à François LECERCLE, « 'La mort par les yeux' : comédie, scandale et théâtraphobie », *Méthode !*, 2013, p. 261-277.

³ Cette théorie de la mort par le regard se fonde notamment sur une modélisation de la vue qui s'oppose aux avancées de Kepler et Descartes. Sur ce point, voir Sylviane LEONI, « Fiction et fonction du regard dans le discours antithéâtral », dans *Littératures Classiques*, n°99, 2019, p. 121-129.

⁴ « for our eyes are as windowes of the mynde, as the Prophete sayeth : Death entred into my windowes, that is, by mine eyes. » John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 61.

⁵ André RIVET, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Jacques Bénigne BOSSUET, « VIII. Crimes publics et caches dans la comédie », *op. cit.*, p. 196-197.

réponse sensuelle et dangereuse¹. Pour l'auteur anonyme de *L'instruction chrétienne pour l'éducation des filles* de 1687, il faut faire attention à l'écart entre la petitesse de la cause (le regard) et l'énormité de l'effet. Il rappelle la faiblesse du David de l'Ancien Testament qui vit Bethsabée, « elle lui plut, il en fut charmé, il avala le poison, et le vainqueur de Goliath devint en un moment [sa] conquête². » De la même manière, une jeune fille au bal, qui regarde et se laisse regarder, devient une nouvelle Bethsabée qui fait tomber les rois, et menace sa propre pureté. Deux éléments du spectacle contaminent la vue : le faste de la représentation et les comédiens.

Le caractère spectaculaire du théâtre, qui ravit les sens, n'est pas forcément l'argument principal, mais il revient suffisamment souvent pour être souligné. En Angleterre, Stephen Gosson distingue justement les différents effets des actions théâtrales :

[les poètes] agitent une étrange association de mélodie (pour chatouiller l'ouïe), de riches costumes (pour flatter la vue), de gestuelle efféminée (pour ravir les sens) et de paroles grivoises (pour exciter le désir en une luxure dérégulée) [...] Mais tout cela, à partir des entrées secrètes de l'oreille, coule jusqu'au cœur, et avec la violence d'une maladie déchire l'esprit, là où la raison et la vertu font leur nid³.

Il décrit la contagion théâtrale opérant sur tous les sens, jusqu'à atteindre le désir, à l'image d'une opération de séduction et de débauchage du spectateur, d'abord amusé, qui finit par perdre la raison. Il insiste sur deux éléments contraires : l'entreprise de contamination est insidieuse (elle s'imisce sournoisement dans le corps), mais par des éléments on ne peut plus éclatants, comme ces costumes coûteux. Quelques années plus tard, William Rankins déplore à son tour la magnificence déployée au théâtre pour corrompre les spectateurs⁴. Et William Prynne condamne les habits des acteurs qui ne sont pour lui que pompe et vanité. En France, André Rivet met en garde contre la contagion par le spectacle des costumes : « Finalement, pour y ajouter le comble des attraits et allèchements, on produit sur le théâtre de jeunes hommes ; et qui est encore pire et plus contagieux, des femmes et des filles, parées et déguisées d'habits somptueux⁵ ». À la toute fin du siècle, Jean Soanen décrit également le processus de corruption, dont la « parure » serait l'origine :

¹ Jean I. MARSDEN, « Female Spectatorship, Jeremy Collier and the Anti-Theatrical Debate », *ELH*, vol. 65 / 4, 1998, p. 877-898, p. 880.

² ANONYME, « Des jeux, des spectacles, et des bals, qui sont défendus aux Filles Chrétiennes », dans *Instruction chrétienne pour l'éducation des filles*, Paris, Urbain Coustelier, 1687, p. 274-320, p. 300.

³ Stephen GOSSON, *op. cit.*, f^{os}. B6v-B7r.

⁴ William RANKINS, *A Mirrour of Monsters*, London, John Charlewood, 1587, f^o. B4v.

⁵ André RIVET, *op. cit.*, p. 21.

Alors les pompes de Satan se déploient dans tout leur éclat, le goût de la parure & de la vanité se communique de rang en rang, les yeux s'ouvrent, ainsi que les oreilles, & le cœur reçoit la moisson de tout ce que la corruption a recueilli pour empoisonner les âmes¹.

Mais Soanen reste une exception, s'emparant ici d'une question plutôt soulevée par la pensée protestante. Olivier Spina rappelle que le théâtre anglais investit des sommes colossales dans les costumes, pour proposer un spectacle total, qui doit séduire non seulement un public varié, mais aussi la totalité des sens². C'est aussi lié au mode d'obtention des costumes, qui sont souvent prêtés, voire donnés, par la noblesse. De fait, le costume est le signe d'une forme de privilège du comédien, qui usurpe sa condition en endossant des habits qui ne sont pas à lui³. Ce système est également présent en France, mais de manière moins massive. Plus généralement, cette peur de la contamination par le regard, et de l'image qui tue, s'avère dans une certaine mesure spécifiquement protestante. Ellen MacKay explique que le protestantisme établit une synonymie entre mauvaise contemplation et contamination. L'appétit pour le spectacle et les images serait une résurgence de l'idolâtrie catholique que l'on cherche à éradiquer. L'œil devient donc le siège de l'angoisse protestante, susceptible de succomber aux idoles et tomber dans l'hérésie⁴. La condamnation des costumes renvoie donc ici directement à la condamnation des pratiques catholiques, dont il faut veiller à les tenir éloignées des fidèles.

L'acteur contagieux

Le véritable vecteur de la contagion, c'est le comédien, dont on déplore à la fois le mauvais comportement et la souillure corporelle. Comme le rappelle Laurent Thirouin :

Le théâtre, ce ne sont pas des textes, mais des hommes et des femmes qui incarnent une fiction, et lui confèrent un tel pouvoir de fascination, que les spectateurs en sont transformés. La condamnation de la comédie [...] tient d'abord à la personne et au pouvoir du comédien⁵.

Il est d'abord présenté comme un précepteur maléfique, dont la gestuelle transmet la débauche. Dans sa *Science du chrétien*, Bonnefons souligne la puissance de l'enseignement de l'acteur,

¹ Jean SOANEN, « Sermon sur les spectacles », dans *Sermons sur différents sujets prêchés devant le Roy*, Lyon, Benoît Duplain, 1686, p. 42-84, p. 57.

² Olivier SPINA, *Une ville en scènes : politique et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Classiques Garnier, 2013, p. 555.

³ Henry PHILLIPS, « La querelle du théâtre en France et en Angleterre », dans *France et Grande-Bretagne. De la chute de Charles I^{er} à celle de Jacques II*, Norwich, Society for Seventeenth-Century French Studies, 1990, p. 151-161.

⁴ Ellen MACKAY, *op. cit.*, p. 82-84.

⁵ Laurent THIROUIN, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, p. 54.

par le décalage entre la petitesse de ses gestes et ses conséquences terribles : « Hélas ! il ne faut qu'un moment, il ne faut qu'un instant, un seul geste lascif, une œillade, un seul attouchement peut allumer des brasiers qu'une éternité de temps ne pourra pas éteindre. » Pour lui, l'acteur « raconte les adultères, ou les représente, & le bateleur efféminé, fiche l'amour au cœur des assistants, lorsqu'il les contrefait¹ ». En Angleterre, Alexander Leighton condamne lui aussi les comédiens qui se cachent derrière un faux nom lorsqu'ils entrent en scène, leur permettant ainsi de jurer et de donner une mauvaise éducation au peuple qui les regarde². L'acteur est condamnable, non seulement parce qu'il enseigne le vice, mais aussi parce que son corps possède lui aussi toutes les caractéristiques du poison qu'il inocule. Il enrobe de miel son vice, et infecte son spectateur sans qu'il en soit conscient. L'auteur anonyme de la *Lettre d'un ecclésiastique à l'un de ses amis* explique que les comédiens « sont comme la matière première des Philosophes, qui se revêt indifféremment de toutes sortes de formes. » La comédienne en particulier, fait de son corps un véritable piège :

La nudité de son sein, son visage couvert de peinture et de mouches, ses œillades lascives, ses paroles amoureuses, ses ornements affectés, et tout cet attirail de lubricité, sont des filets où les plus résolus se trouvent pris ; Ce sont des pièges où tombent les âmes les plus innocentes ? Ce sont des machines qui font entrer la mort par les yeux, par les oreilles, et par tous les sens du corps de ceux qui s'y exposent³.

On retrouve la duplicité du poison, dans le visage maquillé, « couvert de peinture et de mouches ». Le corps de l'actrice devient une « machine » à donner la mort. Tout autant que ce qui se dit sur scène, c'est ce qui porte cette parole qui tue. Le corps des comédiens est un corps contaminé, un poison incarné, qui infecte quiconque le regarde. Dès 1577, John Northbrooke demande que l'on bannisse les gens de théâtre qui ont des bouches souillées. Il ordonne que l'on reste à distance de ces corps « impurs », car ces paroles contaminées par le corps qui les prononce peuvent souiller à leur tour ceux qui les entendent⁴. Rankins développe cette image du corps piège, en l'imaginant telle une hydre, où chaque organe est autonome, pour mieux perdre le spectateur. En définitive, il fait d'eux une incarnation de Satan :

¹ Amable BONNEFONS, *La science du chrestien*, Pierre de Bresche, 1641, p. 641.

² Alexander LEIGHTON, *op. cit.*, p. 18.

³ ANONYME, « Lettre d'un ecclésiastique à un de ses Amis », dans Joseph Voisin, *op. cit.*, p. 477.

⁴ John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 66.

Ils sont sa langue, qui crache des histoires plaisantes (mais condamnables) dans les oreilles du peuple, facilement arrachées par la Justice. Ils sont ses bras qui se tendent pour emprisonner le peuple dans ses chaînes, dont la Justice peut briser les chaînes. Ils sont ses pieds fendus qui s'enfoncent dans les chemins damnés, et dans ces pas germent de multiples désirs mortels¹.

Cette image du corps souillé parcourt toutes les polémiques. En 1705, le père Massillon en use encore, lorsqu'il demande :

Jésus-Christ animerait une bouche d'où sortent des airs profanes et lascifs ?
Jésus-Christ formerait lui-même les sons d'une voix qui corrompt les cœurs ?
Jésus-Christ paraîtrait sur les théâtres en la personne d'un acteur, d'une actrice effrontée, gens infâmes même selon les lois des hommes² ?

Le corps des comédiens est ici présenté comme un corps à la marge de la création divine, qui n'a pu être créé par Dieu, et au sein duquel Dieu et le Christ sont absents. Le poison du théâtre est ce comédien dont le corps protéiforme répand par ses gestes et ses paroles un fléau dans l'air environnant. Finalement, plus qu'un corps malade, c'est un corps diabolique, façonné par Satan pour diffuser son mal sur la Terre. Philippe Vincent fait également de l'acteur une arme diabolique :

Dieu ne veut point qu'on le blasphème par jeu. Ce ne sera pas une bonne excuse au dernier jour, à celui qui aura vomi contre lui des impiétés, de dire qu'il ne l'avait fait que par semblant, et pour se donner du plaisir. Il faut donc reconnaître là un très dangereux artifice du diable, qui s'est avisé de ce subtil moyen d'épandre son plus noir venin, faisant dire impunément dessus le Théâtre, ce qui ailleurs serait puni de mille gibets et de mille roues³.

De même que Rankins qui demande expressément que les magistrats interviennent, Vincent souligne que les acteurs semblent échapper à la loi, et souhaite rétablir une forme de justice, pour qu'ils soient enfin condamnés comme tout un chacun.

À ce scandale d'un corps infecté s'ajoute en Angleterre celui du corps des *boy actors*. Le comédien est d'autant plus condamnable qu'il travestit les sexes, en s'habillant en femme. Non seulement il falsifie son propre sexe, comme le souligne Gosson⁴, mais en imitant les femmes, il s'effémine lui-même. Dans sa querelle qui l'oppose à William Gager, John Rainolds affirme que le théâtre apprend à ceux qui en jouent à contrefaire, mais aussi à imiter les baisers lascifs

¹ William RANKINS, *op. cit.*, f^o. B2v.

² Jean Baptiste MASSILLON, *Sermons sur les Evangiles du Carême*, Nabu Press, 1705, p. 250.

³ Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 9.

⁴ « La loi de Dieu interdit strictement aux hommes de porter des habits de femme ; les vêtements sont conçus pour faire la distinction entre les deux sexes, et endosser ces vêtements qui sont le signe manifeste de l'autre sexe, c'est falsifier, contrefaire et dénaturer, contrairement à la loi formelle issue des paroles de Dieu » (« The Law of God very straightly forbids men to put on womens garments, garments are set downe for signes distinctive betwene sexe & sexe, to take vnto vs those garments that are manifest signes of another sexe, is to falsifie, forge, and adulterate, contrarie to the expresse rule of the words of God. ») Stephen GOSSON, f^oC3v.

des femmes, ainsi que leur moues impudentes¹. Pour William Prynne, deux facteurs rendent le jeu efféminé : les costumes et les gestes, menant à une issue toujours fatale. Les spectateurs se perdent dans la confusion des sexes avec des conséquences toujours fâcheuses : soit ils deviennent efféminés, soit ils deviennent acteurs à leur tour². Le comédien inocule donc le poison de trois manières : il souille ses paroles par son corps déjà corrompu ; il souille le spectateur par ses gestes lascifs, et brouille ainsi la frontière des sexes ; il souille la société, en prenant la place d'un autre, en portant des habits qui ne sont pas de sa classe.

La contagion des passions

En France, la question du travestissement est bien moins présente, et le comédien n'infecte pas son public de la même manière. Plutôt que de l'inviter à transgresser les sexes, il le contamine de passions coupables³. L'argument des passions évolue au fil du siècle : dans les premières années, le terme est employé dans les textes polémiques pour désigner les soubresauts de l'âme, mais personne n'avance l'idée que le théâtre contaminerait ainsi l'âme des spectateurs. Au contraire, le lien entre la comédie et les passions est présenté sous un jour plutôt positif. Pour M^{lle} de Beaulieu, le théâtre semble participer de l'entreprise des régulations des passions⁴. Chez Camus, on trouve une première image des acteurs qui impriment « naïvement les passions humaines et les impriment dans les spectateurs émouvant à la joie, à la tristesse, à la colère, au regret, à l'amour comme il leur plaît jusques à tirer des larmes des

¹ John RAINOLDS, *Th'Overthrow of Stage-Playes*, Middelburg, Richard Schilders, 1599, p. 17.

² William PRYNNE, *op. cit.*, p. 167.

³ La question de la contagion des passions au théâtre a été abondamment analysée. L'ouvrage de John D. LYONS, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, étudie les théories de transmission de l'émotion théâtrale au public, qui est transmise à l'identique du corps du comédien à l'âme du spectateur. Laurent THIROUIN (*op. cit.*) a montré combien la condamnation du théâtre cible à la fois le comédien et le spectateur, dont l'émotion qu'il ressent lors de la représentation le pervertit. Dans leur article « Des émotions en chaîne : représentation théâtral et circulation publique des affects au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 68, 2009, p. 225-241, Sylvaine GUYOT et Clotilde THOURET établissent les différents modèles de partage des émotions lors de l'événement théâtral, ainsi que leurs possibles dysfonctionnements. L'article de Cecilia GALLOTTI s'intéresse à la mutation du « theatrum mundi » en théâtre des passions, autour des années 1665-1675 (« Le voile de l'honnêteté et la contagion des passions. Sur la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *Terrain*, n°22, « Les émotions », mars 1994, p. 51-68). Sur la question des passions et leur rapport à la pensée augustinienne, voir aussi l'article de Louis MARIN, « La critique de la représentation théâtrale classique à Port-Royal : Commentaires sur le traité de la Comédie de Nicole », *Continuum. Problems in French Literature from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, n°2, 1990, p. 81-105.

⁴ « [L'homme] étant composé d'âme et de corps, il doit avoir la contemplation et l'action, tant pour s'acquitter de ce qu'il doit à Dieu, qu'à son prochain et à soi-même, qui ne se peut dépouiller des passions étant homme, mais il les doit régler pour être sage. » M^{lle} de BEAULIEU, *La première atteinte contre ceux qui accusent les comédies*, Paris, Jean Richer, 1603, f° 12r.

yeux les plus arides, et à ébranler les courages les plus fermes et les plus constants¹ ». Le comédien apparaît comme un grand manipulateur qui fait ce qu'il veut des spectateurs, et parvient à les transformer en profondeur. Cependant, la description vise surtout à louer la capacité des acteurs, et notamment de Rosoria, la « comédienne convertie » dont le talent réside justement dans son innocence et sa candeur. C'est parce qu'elle est une actrice malgré elle, qui veut sortir de ce métier, qu'elle parvient d'autant plus à émouvoir le public. Yves de Paris reprend en 1658 l'argument de Camus, selon lequel les passions qui sont « naïvement » représentées sont sans véritable danger. Mais il insiste en fait sur l'action des spectateurs, qui de leur plein gré se plaisent à endosser les passions des autres :

C'est dites-vous, un plaisir d'y voir les passions naïvement bien représentées, ce plaisir vient de la sympathie et du rapport qui est entre les secrets mouvements de votre cœur, et ceux de ces personnages où vous vous voyez comme dans un miroir. [...] Ce n'est pas là seulement avoir de l'amour par une surprise d'inclination, c'est aimer son amour, c'est l'agrèer, c'est s'y complaire, par un jugement rassis et réfléchi, c'est accroître ses passions par celles des autres ; c'est par la vanité de ces entretiens, nourrir des feux qu'on devait éteindre par des larmes des pénitence.

Il met en avant la volonté des spectateurs qui « nourrissent » à dessein ces feux coupables, et s'y « complaisent ». S'il est donc vrai que les comédiens sont blâmables pour diffuser des passions, Paris suggère que c'est là un phénomène connu des spectateurs qui s'y rendent justement pour cela. Or le spectateur doit, pour Cernay notamment, réprimer ses passions et les soumettre à la raison. Le problème est que la Comédie les étale « de toute leur force, en approuve tous les succès ». Donc la comédie est « contraire à la vertu et aux bonnes mœurs² ». Les passions ne sont alors un problème qu'en tant qu'elles sont violemment exprimées. Le danger, pour l'abbé Senault, est que les poètes savent justement mieux peindre les passions violentes que modérées³. Mais dans tous ces traités de la première moitié du XVII^e siècle, les passions théâtrales, si elles sont mauvaises, ne sont ni surnoisées, ni associées au poison.

La décennie 1660 voit un basculement radical, et plus précisément en 1666, lorsque Nicole accuse les poètes de vouloir « couvrir les passions d'un voile d'honnêteté ». On ne compte pas moins de vingt occurrences du mot dans son *Traité de la Comédie*, et vingt-cinq dans le traité du Prince de Conti. Dès lors, avec la querelle qui oppose Nicole à Racine, et dans les réponses qui suivent, les passions deviennent un enjeu majeur du théâtre, et le cœur-même

¹ Jean-Pierre CAMUS, « La comédienne convertie », *Les Leçons exemplaires de M.I.P.C. E. de Belley*, Livre III, Leçon X, Paris, Robert Bertault, 1632, p. 468.

² Simon CERNAY, *Pédagogue des familles chrétiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662, p. 446.

³ Jean-François SENAULT, *Le monarque, ou Les devoirs du souverain*, Paris, P. Le Petit, 1661, p. 208.

du mal. Goibaud-Dubois reprend les arguments de Nicole, pour qui « la Comédie n'a point d'autre fin que d'inspirer des passions aux spectateurs, et que les passions dans les sentiments même des Philosophes Païens, sont les maladies, et les poisons des âmes ». Il poursuit en affirmant que la Comédie fait « couler dans leurs cœurs des passions qui les empoisonnent » et l'Esprit du Christianisme a pour but justement d'éteindre ces passions « et l'Esprit du théâtre de travailler qu'à les allumer¹ ». L'image des passions-poison s'ancre dans l'imaginaire théâtrophobe, notamment par un système d'infection en chaîne. Pour Goibaud-Dubois, le poète « sent toutes les passions qu'il conçoit ». La corruption atteint d'abord le poète, qui cherche même à sentir les passions pour mieux les retranscrire dans ses pièces.

Il s'échauffe, il s'emporte, il se flatte, il s'offense et se passionne jusqu'à sortir de lui-même, pour entrer dans le sentiment des personnes qu'il représente. Il est quelque fois Turc, quelquefois Maure, tantôt homme, tantôt femme ; et il ne quitte une passion que pour en prendre une autre. De l'amour il tombe dans la haine, de la colère il passe à la vengeance, et toujours il veut faire sentir aux autres les mouvements qu'il souffre lui-même, il est fâché quand il ne réussit pas dans ce malheureux dessein, et il s'attriste du mal qu'il n'a pas fait².

Le poète devient véritablement un « empoisonneur public », comme se plaît à le nommer Nicole : il conçoit dans son propre corps le mal qu'il va tenter d'inoculer à ses spectateurs. Alors qu'auparavant, il n'était question que d'habileté à rendre compte des passions les plus violentes, Goibaud-Dubois fait à présent de l'homme de théâtre une sorte de criminel, au projet prémédité. Barbier d'Aucourt poursuit cette thèse du poète empoisonneur par les passions, pour l'inscrire dans un contexte plus religieux :

[...] ils font consister tout leur art et toute leur industrie à toucher l'âme, à l'attendrir, à imprimer dans le cœur de leurs lecteurs toutes les passions qu'ils peignent dans les personnes qu'ils représentent : c'est-à-dire à rendre semblables à leurs héros, ceux qui doivent regarder Jésus-Christ comme leur modèle, et se rendre semblables à lui. Si ce n'est là tout le contraire de l'Évangile, j'avoue que je ne m'y connais pas³.

L'argument développé initialement par Camus est ici repris dans la perspective d'alimenter la rivalité entre Églises et théâtre : ce que fait le théâtre est dorénavant l'exact opposé de ce que propose la maison de Dieu.

Désormais, les passions deviennent le noyau du mal théâtral, et un levier puissant pour opposer la scène et l'autel. Alexandre Varet explique que le but du chrétien est d'assujettir les

¹ Philippe GOIBAUD-DUBOIS, *op. cit.*, p. 2-3.

² *Ibidem*, p. 9.

³ Jean BARBIER D'AUCOURT, *op. cit.*, p. 4.

passions à la grâce, alors que les spectacles font revivre ces passions¹. Elles sont « criminelles » et « dangereuses² ». Le Prince de Conti met en scène un homme corrompu qui va au théâtre uniquement pour voir « les portraits de nos passions aussi bien que ceux de nos personnes ». Il en décrit la contagion :

Il est même si incompréhensible, qu'il fait par un étrange renversement, que ces portraits deviennent souvent nos modèles, et que la Comédie en peignant les passions d'autrui, émeut notre âme d'une telle manière qu'elle fait naître les nôtres, qu'elle les nourrit quand elles sont nées, qu'elle les polit, qu'elle les échauffe, qu'elle leur inspire de la délicatesse, qu'elle les réveille quand elles sont assoupies, et qu'elle les rallume même quand elles sont éteintes³.

Le spectateur est contaminé par ce qui imite en définitive ses passions secrètes. Les dramaturges deviennent de véritables sorciers manipulateurs, qui sont « maîtres des passions qu'ils traitent », et qu'ils diffusent, sans pour autant maîtriser l'impact de ces passions sur le public et les comédiens, qui font n'importe quoi avec le texte⁴. Et quand bien même les passions théâtrales seraient honnêtes, elles restent contraires au christianisme⁵ : la Comédie irrite les passions, le christianisme les calme. En définitive, Conti finit par opposer les transports des personnages dramatiques, à la seule et vraie passion qui doit être enseignée, celle du Christ, et par laquelle seulement on peut être délivré⁶. Le théâtre devient donc l'exact opposé de l'Église, en tant qu'il reprend et détourne son enseignement, tout en se plaçant sur le même terrain.

L'agitation des années 1660 et 1670 s'apaise. Après Nicole, Conti et l'abbé Voisin, les années qui suivent présentent une certaine accalmie. Quand la querelle se réveille brutalement avec l'affaire Caffaro, l'argument des passions connaît un nouvel essor. Le père théatin reprend le discours des « réformateurs », dont il critique l'austérité, pour qui « le premier devoir d'un Chrétien, ou plutôt, tout le Chrétien lui-même doit s'appliquer à réprimer ses passions, et non pas s'exposer à les faire naître⁷ ». Son argument est que le théâtre n'excite pas les passions « en effet » mais « par accident⁸ ». C'est le monde entier qui les produit, et le théâtre est malheureusement inclus dans ce monde. Le but de Bossuet est au contraire de montrer que les

¹ Alexandre VARET, *op. cit.*, p. 212.

² *Ibid.*, p. 217 et 222.

³ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ Francesco CAFFARO, *Lettre d'un théologien*, Paris, Jean Guignard, 1694, dans Charles Urbain et Étienne Levesque (éds.), *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 46.

passions sont bien l'enjeu principal du théâtre, et qu'elles ne sont pas excitées par accident, mais par nécessité. Laurent Pégurier poursuit en affirmant que l'on cherche à rendre agréables les passions en les faisant passer pour des vertus. Le spectateur chercherait volontiers son plaisir, qu'il ne peut atteindre que par une excitation volontaire des passions. Spectateurs et acteurs sont réunis dans une excitation similaire, mais mue par des envies différentes : l'un veut être touché, l'autre veut plaire. D'où la nécessaire excitation des passions¹. En fin de compte, celles-ci deviennent le point d'articulation de la rivalité entre l'Église catholique et le théâtre, en ce que les deux s'opposent sur leur façon de les envisager. Alors que le théâtre les excite, le but de la religion chrétienne est justement de les calmer².

En Angleterre en revanche, les passions sont assez peu convoquées pour attaquer le théâtre. Ce n'est qu'avec Jeremy Collier que le mot apparaît. Il cite Platon selon qui les « pièces éveillent les passions et en pervertissent l'usage, et sont par conséquent dangereuses pour la moralité », puis il réinvestit l'image de la contamination du spectateur par « la représentation et une façon passionnée de l'exprimer³ ». Mais, alors que l'on sait que Bossuet est traduit à la même période en Angleterre⁴, sa conception des passions essentielles à la condamnation du théâtre ne semble pas avoir de prise à Londres.

Le recours à la peste et la contagion repose sur un mélange de rationalité et de rhétorique. Le lien entre théâtre et la maladie se fonde en effet sur le constat pragmatique des modes de diffusion de l'épidémie. Cependant, elle est réinvestie à des fins rhétoriques et religieuses, afin d'effrayer le fidèle sur sa possible damnation. On observe deux façons bien distinctes de définir le poison du théâtre : alors qu'en Angleterre, il est assez concret et s'incarne dans le corps, il est d'ordre plus général en France. Le poison du théâtre français est plus généralement celui du monde et de la chair, soit tout ce que l'Église cherche à éteindre. C'est avec cette image des passions que peut véritablement s'exprimer en France l'opposition franche et radicale entre les effets du théâtre et ceux de l'Église.

¹ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 106-107.

² *Ibid.*, p. 100.

³ Jeremy COLLIER, *op. cit.*, p. 282.

⁴ Il est cité par l'un des adversaires de Collier en 1698, au sujet de l'absence de théâtre dans l'Ancien Testament. ANONYME, *Some Remarks upon Mr. Collier's Defense of His Short View of the English Stage*, London, A. Baldwin, 1698, p. 11-12.

CHAPITRE 6

ÉCOLE DE LA DEBAUCHE ET CORRUPTION DE LA CITE

Parmi l'arsenal polémique déployé pour attaquer le théâtre, l'argument selon lequel c'est un lieu où s'apprend la débauche est paradoxalement souvent évoqué mais assez peu développé. Le spectacle peut dégrader les mœurs de plusieurs manières. La première consiste à infecter de façon imperceptible le cœur des spectateurs, à le contaminer de mauvaises passions. La deuxième est d'ordre didactique : le théâtre serait une école, où s'apprend ouvertement et concrètement la débauche. Si les détracteurs du théâtre sont nombreux à s'exprimer sur la contagion des passions, qui rend compte des modalités de la corruption, ils sont moins disert quant aux effets concrets de cette corruption. Ils insistent sur le fait que le théâtre détournerait de la piété et du chemin du salut, mais éludent la description du mécanisme menant à la débauche morale. Le théâtre corrompt, voilà tout. Et le dire semble suffire à convaincre, sans qu'un argumentaire commun ne soutienne cette assertion. Il en résulte que l'association du théâtre et de la débauche ou de la corruption devient un lieu commun des polémiques antithéâtrales, faisant d'ailleurs de la « moralité » le cœur des controverses ; mais cette seconde nature du théâtre trouve assez peu de fondement concret.

L'école de la débauche et de la corruption diffère de la contagion des passions par ses modalités d'action. Quand les passions s'inoculent de façon imperceptible, la débauche s'enseignerait ouvertement. Au mécanisme biologique de la contagion répond le caractère pédagogique et social de cette immoralité. Le théâtre trouble l'ordre public, au point que des pétitions fleurissent pour interdire les représentations. C'est un fait établi : s'il ne conduit pas

son spectateur en enfer, du moins il l'incite à des désordres, où sa moralité est mise à l'épreuve. En cela, l'accusation de troubler l'ordre public est fondée : aller au théâtre, c'est se confronter à des rassemblements qui débordent dans la rue¹. C'est parfois assister à des rixes dans la salle, c'est frôler l'autre sexe tout en riant de situations au potentiel érotique certain². C'est aussi se rendre à un divertissement populaire au public bigarré, parfois mal intentionné, qui peut profiter de la situation pour couper quelques bourses ou vendre ses charmes. Ces faits apparaissent en revanche assez peu, ou de façon allusive, dans les traités contre le théâtre.

L'hypothèse de ce chapitre est que l'image du théâtre comme « école de la débauche » est la plus apte à rendre compte des troubles sociaux provoqués par les jeux scéniques. Il s'agit de comprendre, dans une perspective pragmatique, la façon dont les détracteurs s'emparent de cette expression, et dont ils rendent compte des troubles générés par le théâtre. À travers leur développement sur la corruption morale que la comédie inflige au public, qu'essaient-ils de construire dans l'imaginaire de leur lecteur ou de leur auditoire ? Que la débauche soit réelle ou non, les adversaires du théâtre construisent un mécanisme de cette corruption pour justifier leur dénonciation du théâtre comme « école de la débauche ». Ainsi, ils font en sorte que le trouble social causé par le théâtre puisse devenir une affaire d'ordre moral.

L'argument de la corruption de la cité implique à la fois la contamination des corps (il trouble l'individu) et la constitution d'une assemblée marginale (il produit le désordre social), et il est difficile à circonscrire. Parfois il se dissimule dans l'argumentaire de la peste, parfois il

¹ Outre les textes de doléance et les pétitions qui rendent compte de cette réalité (Nicolas ROLLAND DU PLESSIS, *Remonstrances au roi Henri III*, s.l. s.e, 1588 ; « Order of the Privy Council, June 22, 1600 » dans Tanya POLLARD, *Shakespeare's Theater*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 322-324), nombreux sont les ouvrages scientifiques qui s'appuient sur ces faits pour leur réflexion sur le théâtre. Dans le deuxième chapitre de *Puritanism and Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, Margot HEINEMANN souligne la dimension pratique de la théâtrophobie, qui craint les troubles à l'ordre public dans une ville devenue plus difficile à contrôler du fait de sa croissance. La peur du théâtre incite les pouvoirs politiques à commander des écrits théoriques aux auteurs puritains. Edmund MORGAN rappelle la réalité des troubles que cause le théâtre dans l'espace public, dans son article « Puritan Hostility to the Theatre », *Proceeding of the American Philosophical Society*, n°5, 1966, p. 340-347, pour montrer qu'il s'agit d'un point de départ pour proposer une opposition plus large entre Église du Christ et Église du diable, s'appuyant sur des considérations théologiques : le théâtre accentuerait les effets de la chute d'Adam, en corrompant davantage l'homme. Dans *The War against Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1970, Russel FRASER s'attache à montrer combien les enjeux sociaux conditionnent les polémiques contre les productions dramatiques, que ce soit la valeur économique que l'on accorde au temps dans l'Angleterre du XVIIIe siècle, ou encore la rivalité entre la ville et la couronne. En France, outre les travaux de Marc FUMAROLI sur la question de la moralité du théâtre, le récent ouvrage de Clotilde THOURET, *Le théâtre réinventé : Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PUR, 2019, analyse combien les valeurs morales et sociales structurent les traités apologétiques, faisant du théâtre un lieu d'édification morale, à rebours du topos de « l'école de la débauche ».

² L'article de Ann COOK, « "Bargaines of Incontinencie" : Bawdy Behavior in the Playhouses », *Shakespeare Studies*, vol. 10, 1977, p. 271-290, a démontré la réalité des accusations de corruption des mœurs, dans des théâtres où circule une indéniable tension sexuelle perçue clairement par le public. La salle de spectacle devient un lieu d'échanges érotiques et économiques, un petit centre commercial dans lequel hommes et femmes se mêlent.

permet de rapidement glisser vers la dénonciation d'une Église diabolique. Deux éléments permettent cependant de l'identifier : d'une part le champ sémantique du théâtre comme « école du vice » et ses variations plus ou moins explicites, d'autre part les effets qui lui sont attribués, principalement d'ordre économique et social¹.

Selon que l'on remonte à l'argumentation développée par les Pères sur ce thème ou que l'on se contente de reprendre la formule d'école du vice, la question n'est pas traitée de la même façon. Si les sources antiques font état d'une dissolution sociale, c'est surtout dans l'opposition entre paganisme et christianisme. En allant au théâtre, on perpétue une religion et, par-delà, toute une politique qui combat le christianisme, la résistance aux jeux scéniques devenant un moyen de résister aux appels d'un divertissement financé par l'Empire romain. Ce contexte étant anachronique dans la première modernité, la formule doit se charger d'une autre symbolique. Faire du théâtre un enseignement de la corruption produit des effets concrets, que les détracteurs s'attachent parfois à développer, faisant de la comédie un danger pour l'ensemble de la société.

Les formes de l'argument

Tout comme l'idée de contagion, celle d'une école de la débauche est héritée des traités du christianisme primitif. Tertullien, comme Chrysostome, use de formules imagées qui frappent le lecteur ou l'auditeur et permettent de redéfinir le divertissement théâtral : il n'est plus un simple divertissement mais une institution, au but didactique et moral précis, installée dans l'espace urbain et la vie de la communauté. Les polémistes modernes peuvent employer deux stratégies différentes. La première consiste à adapter les logiques du christianisme primitif au contexte de la première modernité. Les modalités d'usage de l'expression « école de la débauche » ne renvoient pas aux mêmes types de divertissement, selon que l'on vit dans l'Empire romain ou sous le règne d'Elisabeth. Il faut alors réinvestir l'image du théâtre corrupteur et le modeler au nouveau contexte. Une seconde stratégie est de se contenter de citer l'expression, sans l'adapter au contexte contemporain : malgré le temps, l'image perdure, ainsi qu'une certaine essence du théâtre comme institution dont la corruption transcende les époques. Dans la majorité des cas, les auteurs français choisissent cette seconde option : ils citent leurs

¹ Pour la France, j'ai étudié principalement, dans les textes, les associations entre « école », « académie », « instruction », « chaire » d'une part, et « corruption », « débauche », « intempérance », « impudicité » d'autre part. Pour l'Angleterre, l'expression « school of abuse » héritée de Stephen Gosson a été le point de départ de ma recherche, avant que je ne l'ouvre aux termes de « lewdness », « uncleanness », « dishonesty », « debauchy ».

sources en marge. Les polémistes anglais, au contraire, font assez peu référence aux textes patristiques, préférant réemployer l'expression dans un contexte moderne. Cependant, dans les deux pays, la façon de définir le théâtre comme lieu de débauche est relativement similaire. L'époque moderne apporte également de nouvelles dimensions à l'expression polémique, la chargeant de nouveaux vices, jusqu'alors peu marqués chez les polémistes chrétiens.

Cathedra pestium, intemperantiæ schola : les premières sources chrétiennes

Le traité contre les spectacles de Tertullien reste l'une des sources privilégiées pour attaquer le théâtre, en lui accolant diverses expressions péjoratives. Les polémistes y trouvent la formule « cathedra pestium » à deux reprises, d'abord employée pour citer le premier psaume de l'Ancien Testament¹. Tertullien y a recours une seconde fois pour récrire ce verset : « Itaque e contrario infelix qui in quocumque consilium impiorum abierit, et in quacumque cathedra pestium sederit² ». La formule de « chaire de peste » ou « chaire empestée » associe l'image du fléau à la tribune de l'orateur. Le terme « pestis » pouvant aussi bien désigner l'épidémie que la destruction, le sens figuré l'emporte lorsqu'il est accolé à « cathedra » (qui désignait la « chaise du professeur » avant d'être utilisé pour le siège épiscopal). Par cette expression Tertullien suggère une peste autant physique que morale : le théâtre est le lieu où l'on enseigne un fléau qui peut s'abattre sur la cité. Il est assimilé aux espaces de prise de parole publique, qui répandent un enseignement néfaste dans l'auditoire³, d'où la traduction de l'expression en « chaire de peste » par de nombreux auteurs théâtrophobes. Mais bien que cette formule mêle habilement épidémie et enseignement, elle n'est que rarement reprise, et toujours avec le souci de la situer dans son contexte, en prenant soin d'en rappeler la source⁴.

¹ Il s'agit du psaume 1 intitulé « Les deux voies ». Les versets y sont traduits de façon plus figurée, faisant disparaître l'idée de maladie contagieuse : « Heureux l'homme qui ne suit pas le conseil des impies, / ni dans la voie des pécheurs ne s'arrête, / ni au siège des railleurs de s'assied [...] ». *La Bible de Jerusalem*, Paris, Editions du Cerf, 1973, p. 782

² Mathieu CAUBERE propose une traduction qui évite la répétition : « malheur à celui qui entre dans quelque assemblée que ce soit des impies, qui s'arrête dans les différentes voies des pécheurs, et qui est assis dans la chaire de corruption ». Il avait précédemment traduit « cathedra pestium » en « chaire empestée ». Tertullien, *op. cit.*, p. 159.

³ Sylviane LEONI, *Le poison et le remède: théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, Voltaire foundation, 1998, p. 15. Sur la question des liens entre la pratique théâtrale et le spectacle politique, voir également l'analyse de Florence DUPONT, qui propose un panorama de Rome en société du spectacle, où le dispositif théâtral romain s'inscrit dans une culture du spectacle qui touche autant le divertissement que la politique, dans *L'acteur-roi : le théâtre à Rome*, Paris, Belles Lettres, 2003, p. 24-34.

⁴ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1667, p. 87 et 97. ANONYME, *Lettre d'un ecclésiastique à un de ses Amis*, dans Joseph Voisin, *La Défense du traité de Monseigneur le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Coignard, 1671, p. 481. Charles LA GRANGE, *Réfutation d'un écrit*, Paris, E. Couterot, 1694, p. 26.

Jean Gerbais est l'un des seuls auteurs à se l'approprier véritablement. Il cite en effet Tertullien pour répondre au père Caffaro affirmant que le pape lui-même se rend au théâtre :

Quoi ? Un Pape à la Comédie ! c'est-à-dire, un Pape quitter la Chaire de saint Pierre, pour s'asseoir avec les moqueurs dans la chaire de pestilence, (car c'est ainsi que Tertullien prétend que David a traité la Comédie,) il y a même de l'impiété à le penser¹.

Tout en reprenant Tertullien, il fait sienne la formule en opérant un parallélisme entre l'Église et le théâtre. Il renforce ainsi la rivalité entre deux institutions, le théâtre devenant un espace à l'opposé du lieu ecclésiastique.

Le théâtre comme « école de la débauche » doit surtout sa fortune aux homélies de saint Jean Chrysostome, que les auteurs de la première modernité reprennent le plus souvent à leur compte², que ce soit dans le camp théâtrophile ou théâtrophobe³. L'abondance des formules de ce père offre aux polémistes un effet rhétorique percutant dont ils ne se privent pas. C'est l'expression « intemperantiæ schola », suggérant l'édification perverse du théâtre, et traduite par l'abbé Voisin en « académie d'impureté » et « école d'intempérance⁴ », qui a la plus grande fortune. Laurent Pégurier reprend cette dernière traduction⁵, quand André Rivet préfère parler d'« école d'impureté⁶ ». Amable Bonnefons résume quant à lui l'ensemble des formules de Chrysostome :

Il les appelle la boutique commune de l'impudicité, l'école publique de l'incontinence, la chaire pestilente, un théâtre de toute impureté, un hôpital rempli de toute sorte de maladies contagieuses. En un mot, une fournaise de Babylone, en laquelle l'âme chaste se brûle, et se consume dans les flammes ardentes de la concupiscence⁷.

L'archevêque de Constantinople apporte avec ses homélies tout un argumentaire pour dénoncer une corruption sociale qui passe par un mélange de maladies physiques et de dissolution des mœurs⁸. L'angoisse est que la peste théâtrale s'implante durablement dans l'espace public, et

¹ Jean GERBAIS, *Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de Qualité, sur le sujet de la Comédie*, Paris, Claude Mazuel, 1694, p. 73.

² Il s'agit principalement des homélies 6 et 8, sur la pénitence ; de l'homélie 3 sur le chapitre 2 de Matthieu ; de l'homélie 42.

³ L'abbé D'AUBIGNAC s'y réfère, dans sa *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, citant les différentes homélies de Chrysostome, p. 221.

⁴ Joseph VOISIN, *op. cit.*, p. 97.

⁵ Laurent PEGURIER, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 33.

⁶ André RIVET, *Instruction chrestienne*, La Haye, T. Maire, 1639, p. 69. Il est par ailleurs le premier auteur français à le citer explicitement.

⁷ Amable BONNEFONS, *La science du chrestien*, Pierre de Bresche, 1641, p. 638.

⁸ Sur la métaphore du spectacle chez Jean Chrysostome, voir le chapitre « Il conflitto sugli spettacoli tra IV e V secolo. Giovanni Crisostomo » dans Leonardo LUGARESI, *Il Teatro di Dio, Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008, p. 695-812.

que la « fièvre » devienne un symptôme régulier voire ordinaire parmi le peuple, par une assimilation du vice dans la « coutume¹ » : l'argument de la peste se prolonge par l'idée d'une métamorphose du vice en coutume, la dimension morale disparaît au profit d'un usage entériné dans le droit. Le théâtre comme « école de la débauche » est au croisement des images de la peste et du démon : pour Chrysostome, les effets du théâtre sont dangereux en tant qu'ils se poursuivent la nuit durant, créant une continuité entre le rêve et la fiction théâtrale. En cela, son enseignement infectant les esprits est proprement diabolique², ce qui permet à Jean Cordier de moduler l'expression en « école du Démon, d'où personne ne sort, que pour déclarer la guerre à toutes les actions honorables³ ».

Le recours aux autres sources du christianisme primitif permet d'insister sur la dimension sociale d'un théâtre corrompeur des mœurs, déjà présente chez Chrysostome. Cité par André Rivet et le prince de Conti, saint Cyprien propose de faire du théâtre

[une] infamie publique, ou pour y reconnaître ses vices, ou pour les apprendre ; on court à ce lieu infâme, à cette école d'impureté, afin de ne faire pas moins de mal en secret, qu'on en a appris en public, et à la vue pour ainsi dire des Lois, on commet tous les crimes qui sont défendus par les Lois⁴.

De la même manière, les citations de Basile⁵ ou de Lactance⁶, pour qui le théâtre est une « école publique d'incontinence⁷ » et de « débauche⁸ », mettent l'accent sur les effets délétères de la comédie dans l'édification morale du peuple, tout comme lorsque les auteurs citent, de façon plus ponctuelle, saint Jean Damascène⁹ et Clément d'Alexandrie¹⁰.

Si les premiers auteurs chrétiens sont convoqués, c'est de façon plutôt anecdotique. Peu nombreux sont les auteurs modernes à investir explicitement la métaphore du théâtre comme

¹ Daniel TILÉNUS, *op. cit.*, p. 61.

² Sylviane LEONI, *op. cit.*, p. 11.

³ Jean CORDIER, *La famille sainte*, Paris, Denys Bechet, 1666, p. 465. Sur expressions du théâtre comme lieu du démon, voir le chapitre 7, p. 231-237.

⁴ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Saint Basile est autant cité par le protestant Philippe VINCENT (« le théâtre, qui offre une foule de spectacles déshonnêtes, est une école publique libertinage », *op. cit.*, p. 35) que par le catholique Laurent PEGURIER (« Il ajoute ensuite que ces Spectacles sont des écoles publiques d'impureté. Je crois, ajoute-t-il, qu'ils ne savent pas que l'Orchestre où tous ces spectacles lascifs se voient fréquemment, est comme une école publique d'incontinence pour tous ceux qui y vont avec tant d'empressement », *op. cit.*, p. 31).

⁶ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 115. Laurent Pégurier, *op. cit.*, p. 147.

⁷ Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 34.

⁸ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 147.

⁹ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 182. William PRYNNE, *Histrio-Mastix*, London, M. Sparke, 1633, p. 349.

¹⁰ François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *Dissertation svr la condamnation des theatres*, N. Pepingué, 1666, p. 224. Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 103.

école de la débauche, si ce n'est à des fins purement rhétoriques : on inscrit son argumentation dans la longue lignée polémique chrétienne et on montre sa science en rappelant les anciennes logiques théâtophobes. Mais cet argument du théâtre corrompueur de la cité est finalement assez peu utilisé : seuls quelques polémistes y ont véritablement recours, comme le prince de Conti et son confesseur l'abbé Voisin, l'abbé d'Aubignac et Laurent Pégurier. Son usage semble donc d'abord servir à étaler l'érudition du polémiste. Il apparaît comme un argument d'autorité qu'il n'est pas nécessaire de prouver, la source patristique valant d'abord pour son ancienneté ; mais il semble secondaire, par rapport aux nombreuses citations de Tertullien et Chrysostome qui font du théâtre un lieu de peste ou un instrument du diable.

En Angleterre, seul William Prynne cite dans ses marges toutes les homélies importantes de Chrysostome sur le théâtre, dans une litanie de toutes ses expressions imagées :

[Les théâtres] sont l'introduction de la luxure pécheresse, le lieu où se pense l'adultère, l'école de la fornication, l'invitation à la souillure, l'exemple de la malhonnêteté, l'embrassement des passions lubriques des hommes, dont ils polluent les yeux, les oreilles et les âmes¹.

Il est quasiment le seul à recourir avec une telle insistance aux pères de l'Église, avec Anthony Munday qui traduit et intègre le traité de Salvien de Marseille dans son propre texte². Le recours aux citations s'inscrit avant tout dans une logique d'érudition, qui permet de gagner du terrain sur celui de son ennemi : Stephen Gosson est, par exemple, longuement moqué par ses adversaires pour son manque d'instruction³. Pour les détracteurs du théâtre, la citation des premières sources chrétiennes apparaît comme un argument en soi, qui valide la pertinence du propos sans que l'on en reprenne forcément les thèses à son compte. L'absence de citation des premiers chrétiens ne signifie pas pour autant que l'on abandonne l'argument de l'école de la débauche. L'idée que le théâtre exprime des abominations morales pouvant influencer le spectateur se retrouve en effet très tôt, et de façon abondante, dans les premiers textes contre le théâtre du XVI^e siècle.

¹ « They are the introduction of sinfull lust; the Meditation of Adultery; the Schoole of Fornication; the Exhortation of Vncleanesse; the Examples of Dishonesty; the Incendiarus of men's lustfull Affections; the polluters of their eyes, their eares, their soules ». William PRYNNE, *op. cit.*, p. 351. Il cite à nouveau Chrysostome et l'homélie 8, p. 474.

² Anthony MUNDAY, *A second and third blast of retrait from plaies*, London, Henry Denham, 1580.

³ Thomas LODGE, *A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse*, 1579, p. 8.

Religieux contre profanes : la corruption théâtrale dans la première modernité

En Angleterre, sans que les sources patristiques ne soient citées, l'argument surgit dans sa dimension à la fois sociale et religieuse. Dès 1583, Philip Stubbes insiste sur les méfaits d'un théâtre considéré comme le centre de la débauche, pour deux raisons principales. D'une part la salle de spectacle est un lieu où s'échangent des paroles grossières et des regards langoureux, allant du baiser à la sodomie « voire pire¹ ». D'autre part, c'est un espace où l'on enseigne tous les vices qui éloignent le fidèle des préceptes divins. Stubbes fait du théâtre une « école », mentionnant au passage qu'il s'appuie là sur des sources chrétiennes qu'il ne nomme pas pour autant². En réalité, il se réfère implicitement au texte de John Northbrooke, qui lui-même s'inspire sans les nommer de ces premiers textes chrétiens³. Ceux-ci présentent le théâtre comme une poche de résistance du paganisme, dans un empire progressivement converti au christianisme. Organisé par le pouvoir, où la dimension purement ludique l'emporte sur toute autre considération didactique, le théâtre antique incarne une persistance de la culture païenne au quotidien⁴. Aller au théâtre apparaît comme une acceptation tacite des lois du paganisme, qui va à l'encontre de la profession de foi chrétienne, d'autant plus que le financement du théâtre, dans l'Empire romain, est devenu au fil du temps l'apanage des empereurs, principaux pourvoyeurs de spectacles. Mais dans la première modernité, la donne a changé : le pouvoir ne préside plus à des divertissements d'origine païenne qui maintiennent le peuple dans l'oisiveté. L'accusation doit donc être actualisée. Le théâtre se transforme en symbole de toutes les dérives morales du monde urbain. Chez William Rankins, bien que son texte ait une teinte fortement religieuse, la plupart des arguments avancés sont d'ordre social. Il met en scène une entrée de masques qui symbolisent les maux de l'enfer convoqués par le théâtre : hormis le blasphème qui menace directement la religion, la scène enseigne à fragiliser principalement la sphère sociale, par l'oisiveté, la flatterie, l'ingratitude, la dissension et l'impudence, autant de maux

¹ « For prooffe wherof, but marke the flocking and runing to Theaters & curtens, daylie and hourelly, night and daye, tyme and tyde to see Playes and Enterludes, where such wanton gestures, such bawdie speeches : such laughing and fleering : such kissing and bussing : such clipping and culling : Suche winckinge and glancinge of wanton eyes, and the like is vsed, as is wonderfull to behold. Than these goodly pageants being done, euery mate sorts to his mate, euery one bringes another homeward of their way verve friendly, and in their secret conclaues (couertly) they play the Sodomits, or worse. » Phillip STUBBES, *The anatomie of abuses*, London, Richard Jones, 1583, f°. L8r-v.

² *Ibid.*, f°. M1r.

³ William RINGLER, « The First Phase of the Elizabethan Attack on the Stage, 1558-1579 », *Huntington Library Quarterly*, vol. 5 / 4, 1942, p. 407.

⁴ Sur cette question du théâtre romain comme pratique ludique et non didactique, voir le chapitre « Le théâtre et les autres spectacles de l'*otium* » dans Florence DUPONT, *op. cit.*, p. 41-65.

qui perturbent l'ordre public¹. Il n'y a rien de mieux que le théâtre pour « débaucher son époque » annonce également Jeremy Collier un siècle plus tard, dans les premières lignes de son traité². Tout au long du XVII^e siècle, l'image des spectacles comme « école de la débauche » structure les traités contre le théâtre, sans qu'il soit besoin de se référer aux autorités chrétiennes primitives, et au prix d'une adaptation de l'argument au contexte moderne : il ne s'agit plus de dénoncer le combat de deux religions (l'une minoritaire résistant aux assauts de l'autre majoritaire), mais de donner une source concrète aux maux qui minent la société.

Les remarques contre un théâtre corrompueur de la cité se chargent d'une nouvelle signification dans les premiers temps de la querelle à l'époque moderne. Sans qu'aucune citation ne soit faite des sources patristiques, les traités réinvestissent l'image du théâtre comme école de corruption. Dans l'affaire du Parlement de Paris de 1541, le procureur recense les conséquences fâcheuses du théâtre sur l'ensemble de la société. L'Antiquité est mentionnée, non pour apposer la sagesse chrétienne aux désordres païens, mais pour souligner combien les romains-mêmes se lassent d'un spectacle qui « tournait en lascivité et *in perniciem* de la république³ ». Le paganisme n'y apparaît pas comme le problème, puisque lui-même se désolidarise de la pratique théâtrale. Dès lors, la corruption diffusée par les spectacles prend un aspect plus économique et social. Le théâtre corrompt en effet la cité de quatre manières. Il a certes une influence néfaste sur la religion (par les « cessations de service divin »), mais aussi et surtout sur les finances (le « refroidissement des charités et aumônes »), sur les mœurs (« adultère et fornications infinies ») et le sens civique (« scandales, dérisions et moqueries⁴ »). Le théâtre apparaît comme menant à la ruine sociale par la dégénérescence morale. Dans les décennies qui suivent, Jean Bodin dresse le même constat : les comiques et les jongleurs seraient la « peste de la République », gâtant les mœurs du peuple et proposant un « apprentissage de l'impudicité⁵ ». Ainsi, la métaphore du théâtre corrompueur moral garde une place de choix dans la logique anti théâtrale, au prix d'une réorientation de la visée polémique

¹ William RANKINS, *A Mirrour of Monsters*, London, John Charlewood, 1587.

² « Being convinc'd that nothing has gone farther in Debauching the Age than the Stage Poets, and Play-House, I thought I could not employ my time better than in writing against them ». Jeremy COLLIER, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, London, S. Keble, 1698, p. A2r.

³ *Procès-verbal de l'action intentée devant le Parlement de Paris par le procureur général du Roi aux "maîtres entrepreneurs" du Mystère des Actes des Apôtres et du Mystère du Vieil Testament*, 8-12 décembre 1541, François Lecerle (éd.), http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541/, f° 80r.

⁴ *Ibid.*, f° 80v.

⁵ Jean BODIN, *Les six livres de la République de J. Bodin angevin*, Paris, Jacques du Puys, 1576, p. 611. Il est repris par Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 41.

initiale : à la lutte contre les restes d'une religion honnie répond désormais une lutte contre des effets néfastes à la tranquillité civile.

Plus généralement, l'argument de la corruption des mœurs se situe au carrefour de deux autres logiques argumentatives. Parce que les effets délétères du théâtre se diffusent parmi les spectateurs, la chaire de pestilence emprunte aux images de la maladie et de la contagion. Par ses effets sur la moralité du public, elle interroge la force du rôle didactique du théâtre, en l'opposant à la mission catéchétique de l'Église. L'idée d'un théâtre corrupteur se diffuse dans d'autres argumentaires, et possède des limites plus troubles que l'argument de la peste. Il est également souvent convoqué pour sa seule force rhétorique, sans qu'il soit besoin de le justifier ou de le prouver. Alors que les Pères de l'Église mentionnent déjà le problème d'un théâtre qui pervertit les mœurs de son public, l'argumentaire théâtrophobe reprend et actualise ce questionnement, adaptant le discours des premiers temps du christianisme au contexte de la première modernité. Il n'est plus question de paganisme, mais d'une dégradation des enseignements fournis par l'institution religieuse. Les maux jadis attribués aux païens deviennent ceux du monde profane et marginal, irrigant la sphère privée. Ce qui se passe dans l'intimité de la salle de théâtre retentit dans l'intimité de la chambre et du foyer, avec des conséquences sociales catastrophiques. Il s'agit à présent, pour l'institution religieuse, de maîtriser autant que possible l'espace profane du théâtre qui semble lui échapper et gagner en autonomie¹. L'argument de la corruption morale s'avère moins ancré dans la logique théâtrophobe par le poids des sources patristiques que par celui des effets sociaux qu'il engendre.

Les effets de la débauche

Le théâtre dégrade les mœurs populaires en s'invitant au cœur des foyers pour, à terme, déchirer le tissu social et mener la communauté à sa perte². Les écrits contre le théâtre du XVI^e et XVII^e siècles témoignent en cela de la certitude que le spectacle pourrait altérer autant les esprits que les corps³. Si ces thèses nous paraissent aujourd'hui étrangères, elles semblent

¹ Sur cette question du déplacement des enjeux de la querelle, voir notamment Marc FUMAROLI, « “Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio”, rhétorique, théologie et ‘moralité du théâtre’ en France de Corneille à Molière » », dans *L'art du théâtre, mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, p. 311-348.

² Jeffrey KNAPP, *Shakespeare's Tribe: Church, Nation, and Theater in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 115.

³ Voir la préface de Tanya POLLARD, *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, Oxford, Blackwell, 2004, p. xi.

pourtant subsister et s'être déplacées dans d'autres formes d'art et de divertissement : l'on accuse désormais les jeux vidéo (après les jeux de rôles dans les années 1990) de mener la jeunesse à la violence, et de faire des joueurs de potentiels criminels¹. Avant que le jeu vidéo ne pervertisse la jeunesse c'était au théâtre de porter le poids de la dégénérescence sociale : à lui de détruire le noyau familial, avant de blesser la cité au cœur.

La destruction du corps social

Le spectacle théâtral fragiliserait avant tout la famille, en ce qu'il serait une école pour apprendre l'adultère. La salle autant que la scène enseigneraient au public à tromper son conjoint, l'invitant à reproduire dans la sphère privée ce qu'il a pu expérimenter durant la représentation. Les polémistes distinguent deux types d'adultère : celui que montre la fiction et celui qui se joue dans la salle. Sa mise en scène inciterait à en commettre un véritable, le spectacle manifestant moins une fiction que le signe avant-coureur d'une réalité latente. Envisagé comme une forme de stimulus qui actualise les pulsions enfouies, il aurait une influence au-delà de la représentation, touchant tout d'abord le noyau du couple, dans le but de l'affaiblir. Pour le prince de Conti, citant Lactance, les acteurs sont des « bouffons qui tiennent école de la débauche ; qui par de feints adultères, enseignent à en commettre de véritable² ». Quand le théâtre devient un lieu d'apprentissage, son statut se modifie : il n'est pas question de fiction représentée, mais bien d'une leçon dissimulée, où le faux mis en scène a pour finalité de se concrétiser dans le monde réel. Conti reprend également Chrysostome :

Ne me dites point que tout ce qui se fait alors n'est qu'une fiction ; cette fiction a fait beaucoup d'adultères véritables, et a renversé beaucoup de familles ; c'est ce qui m'afflige davantage, que ce mal étant si grand, on ne le regarde pas même comme un mal, et que lors qu'on représente un crime aussi grand qu'est celui de l'adultère, on n'entend que des applaudissements et des cris de joie³.

Ces deux références aux premiers temps de l'Église résument le cadre du théâtre comme « école » : d'une part son action touche principalement la société dans la sphère intime de la famille ; d'autre part, l'enseignement se fonde sur une fiction dont on souligne la capacité d'action. La puissance mimétique serait au cœur du pouvoir didactique du théâtre : sous le

¹ Je ne citerai ici que l'article de Laurent BEGUE, au titre éloquent mais au propos plus nuancé : « Jeux vidéo : l'école de la violence ? », (<https://www.pourlascience.fr/sd/sciences-sociales/jeux-video-lecole-de-la-violence-6573.php>), consulté le 30 octobre 2020 ; ou encore l'article plus récent de Gaël Fournis, Nidal NABHAN-ABOU et Manuel ORSAT, qui dresse un bilan contrasté des effets nocifs du jeu vidéo sur les comportements violents de ses adeptes, « Violence, crimes et jeux vidéo violents : le point sur la question », *L'information psychiatrique*, Volume 91, John Libbey Eurotext, avril 2015, p. 331-337.

² Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 134.

masque de la fiction, le spectacle manifeste une réalité potentielle. Le théâtre serait un enseignement sans l'être, dont la puissance réside justement dans l'invisibilité de son dessein. Cette redéfinition de la fiction comme apprentissage dissimulé est également revendiquée par des théâtraphobes anglais comme Stephen Gosson. Pour ce dernier, le public est littéraliste et ne peut que reproduire ce qu'il voit, prédisposé qu'il est à la débauche par ses instincts libidineux¹.

Si la crainte d'une représentation qui contamine la réalité est largement partagée, il y a d'autres auteurs, comme en France l'abbé Cernay, pour qui le mal est déjà là : il n'est nul besoin d'inciter à l'adultère, les couples le commettent déjà tout seuls. Le théâtre ne ferait que reproduire sur scène un vice invisible mais préexistant :

Toute la rimaille que ces badins viennent déclamer sur leur Echafaud, n'est souvent remplie que de fables ridicules, où n'y a autre vérité, sinon qu'ils publient en vers, les vices qui se commettent en prose dans les maisons².

La fiction théâtrale n'aurait pas ici de pouvoir réel d'action, mais plutôt le tort d'embellir l'obscène. Son enseignement n'active pas de vices latents, mais réoriente le jugement moral porté sur ces vices existants. Elle est alors coupable d'offrir un miroir déformant à son public, où les mœurs sordides sont exhibées et ornées de nouveaux charmes qui vont à l'encontre de la morale.

Cela dit, l'adultère n'est pas seulement le fruit d'un déplacement de la fiction scénique à la chambre. Les adversaires du théâtre incriminent également la salle de spectacle, coupable selon eux de favoriser les relations extraconjugales. Davantage que le spectacle, c'est l'assemblée théâtrale qui est problématique. L'abbé Soanen insiste sur la séduction qu'entretiennent les « actrices » avec leur public. Plutôt que sur le personnage dramatique, il insiste sur le métier de comédienne, qu'il compare implicitement à une prostituée faisant du public son client. Le métier d'actrice consiste selon lui en une opération de séduction aidée par un décorum fastueux : la comédienne se charge en effet d'un « attirail propre à séduire », ainsi que des « attributs du luxe et de la volupté³ ». Cette entreprise de conquête des cœurs se passe de *mimesis*, et Soanen apparente le théâtre à un véritable « bordeau⁴ », où l'adultère n'attend pas de se commettre après le spectacle : c'est pendant la représentation qu'un commerce

¹ Stephen HILLIARD, « Stephen Gosson and the Elizabethan Distrust of the Effects of Drama », *English Literary Renaissance*, 1979, p. 235.

² Simon CERNAY, *Pédagogue des familles chrétiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662, p. 447.

³ Jean SOANEN, « Sermon sur les spectacles », dans *Sermons sur différents sujets préchés devant le Roy*, Lyon, Benoît Duplain, 1686, p. 65.

⁴ « Bordel ». Daniel TILÉNUS, *op. cit.*, p. 14. André RIVET, *op. cit.*, p. 69.

amoureux s'amorce entre le spectateur et une actrice qui s'attache à évincer la femme légitime.

Jean Soanen décrit ce grand remplacement amoureux :

Ah ! c'est là, vous le savez, qu'ont commencé tant de divorces qui mettent une misérable Actrice à la place d'une légitime Épouse, qui ruinent des familles entières, et qui sont des objets continuels de gémissements ; c'est là que des regards lascifs entraînent le cœur, et que l'âme devient coupable d'adultère¹.

Le problème réside dans la présence sur scène de femmes face à un public d'hommes, ou bien dans la mixité de genre au sein du public. Cette mixité dans un espace clos est aussi hasardeuse que l'actualisation de la représentation dans le réel par la *mimesis*. La débauche mise en scène est d'autant plus une source d'inquiétude qu'elle ne fait que redoubler les maux latents qui rongent un public déjà gravement atteint par le vice. Les auteurs anglais insistent tout particulièrement sur le problème politique d'un public indiscipliné et sujet au désordre. Pas besoin de regarder la scène, le pire des spectacles est déjà dans la salle :

J'ai trouvé dans le théâtre un lieu tout propice à la débauche ; mes oreilles ont entendu d'honnêtes femmes séduire avec des paroles abominables. Une fois, j'ai vu deux fripons importuner ensemble une femme au foyer légère, ce qui a suscité de grandes disputes et perturbé beaucoup de gens. Là des serviteurs, comme on peut le prouver facilement, ont consenti à dérober leurs maîtres, pour satisfaire les envies de leurs courtisanes ; on se voue à attirer les femmes mariées loin de leur époux, on y établit des espaces pour les rencontres et les conciliabules².

Anthony Munday souligne là un danger déjà palpable dans la salle, avec un public composé de la pire vermine populaire, déplorable avant même que le spectacle ne l'avilisse davantage. Le véritable problème est que le théâtre attire à lui ce qui reste d'ordinaire à la marge de la société :

Ceux qui se rendent d'ordinaire [au théâtre] sont, pour la plupart, les plus lascives personnes du pays, doués pour le chapardage, le parjure, la contrefaçon, ou tout autre méfait, la véritable fange, friponnerie, et canaillerie du peuple, voleurs, coupe-bourses, vagabonds, trompeurs ; en bref, une génération impure, un nid de vipères. Peut-il y avoir de bonnes règles là où se rassemble une telle portée de créatures nourries de l'enfer ? Car une pièce de théâtre est comme le cloaque d'une ville, là où s'y déverse toute la fange ; ou la bile dans le corps, qui attire à elle toutes les méchantes humeurs³.

¹ Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 67.

² « The Theatre I found to be an appointed place of Bauderie ; mine owne eares haue heard honest women allured with abhominable speeches. Sometime I haue seene two knaues at once importunate vpon one light huswife, whereby much quarel hath growen to the disquieting of manie. There seruants, as it is manifestlie to be prooued, haue consented to rob their maisters, to supplie the want of their harlots; there is the practising with married wiues to traîne them from their husbands, and places appointed for meeting and conference. » Anthony MUNDAY, *op. cit.*, p. 56.

³ « Now the common haunters are for the most part, the leaudest persons in the land, apt for pilferie, periurie, forgerie, or any rogorie, the very scum, rascallitie, and baggage of the people, theeues, cut-purses, shifters, cousoners; briefly, an vnclene generation, and spaune of vipers: must not here be good rule, where is such a broode of hell-bred creatures? for a Play is like a sincke in a Towne, wherevnto all the filth doth runne: or a bile

À l'image du tableau infernal que peint Henry Crosse, la salle de spectacle apparaît comme une société décadente en miniature, une cellule dysfonctionnelle au sein du corps social, qui détourne les codes de la civilité pour engendrer un nouveau modèle de dissolution. Pour Philip Stubbes par exemple, comme pour Anthony Munday, l'espace théâtral, souvent aménagé dans des auberges, arrange dans les recoins des petites loges valant pour des chambres, où l'on peut « jouer aux sodomites – voire pire¹ ». De la même manière William Rankins souligne combien, lors du mariage théâtral du faste et de la luxure, le public se lance des œillades ou s'embrasse avant de s'adonner à la fornication². Le théâtre inviterait à la débauche avant même la représentation (qui devient secondaire dans le processus), ne serait-ce que parce qu'il invite à la promiscuité avec l'autre sexe, et qu'il se situe souvent non loin des maisons closes³. Pour reprendre une idée de Cecilia Gallotti, le danger vient moins de la mise en scène des passions que de l'expérience de la concupiscence commune à toutes les passions⁴. En cela le théâtre est immoral, quoi qu'il représente, et son action touche d'abord le petit noyau conjugal, perturbant les échanges amoureux, reproduisant la chambre à coucher dans un espace public. Et si le public est déjà composé d'escrocs en tous genres, la représentation semble affecter le corps féminin, cible privilégiée de cette école d'impudicité.

Les auteurs hostiles au théâtre semblent obsédés par le danger qu'il représente pour l'honnêteté des femmes⁵. En Angleterre, Stephen Gosson et Anthony Munday insistent sur les risques de prostitution que courent les femmes qui s'y rendent, arguant pour justifier leur hostilité qu'ils auraient été les témoins de telles débauches⁶. Pour Gosson, elles sont les premières victimes de cette concupiscence. Il les invite à rester chez elles pour s'adonner à des activités selon lui plus raisonnables : lire des livres, discuter avec ses voisines, et ainsi éviter de tomber dans la sorcellerie⁷. Pour Anthony Munday, le théâtre est un ennemi de la morale, parce qu'il permet de questionner le bien et le mal, troublant ainsi l'esprit des femmes⁸. Ann Cooke

in the body, that draweth all the ill humours vnto it. » Henry CROSSE, *Vertues Common-vvealth*, Londres, Thomas Creede, 1583, f^o. Q1r.

¹ « they play the Sodomits, or worse. » Phillip STUBBES, *op. cit.*, f^o. M1r.

² William RANKINS, *op. cit.*, p. 6.

³ Edmund S. MORGAN, « Puritan Hostility to the Theatre », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 110 / 5, 1966, p. 342.

⁴ Cecilia GALLOTTI, « Le voile d'honnêteté et la contagion des passions », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, mars 1994, p. 51-68, p. 4.

⁵ Sur les femmes dans les traités polémiques sur le théâtre, voir p. 92-93, 157-159 et 218-220.

⁶ Ann COOK, *op. cit.*, p. 274-275.

⁷ Stephen GOSSON, *The schoole of abuse*, London, T. Woodcocke, 1579, f^o. F1v.

⁸ Anthony MUNDAY, *op. cit.*, p. 54.

confirme que la précision des techniques de séduction décrite dans les traités révèle une connaissance certaine du terrain par ces deux auteurs. Et au vu du nombre de témoignages similaires, il est indéniable que les salles de spectacle permettent des jeux de séduction parmi un public conscient de la tension érotique du lieu¹. Cependant, il n'est pas besoin d'en faire l'expérience pour diffuser cette thèse d'une comédie corruptrice des jeunes femmes. John Northbrooke n'est probablement pas entré dans un théâtre, mais il affirme que les femmes ne doivent pas s'y rendre, en s'appuyant sur l'édit romain qui leur en interdit l'accès². Contrairement au théâtre français, la scène anglaise n'emploie pas de femme : les personnages féminins sont généralement interprétés dans les théâtres publics par des *boy actors*, de jeunes garçons prépubères³. Les femmes mentionnées ici sont des spectatrices victimes, ou des prostituées disséminées dans la salle, alors qu'en France, la dépravation féminine est à l'œuvre sur la scène et dans la salle. Cette insistance sur les femmes prend une nouvelle ampleur à la fin du XVII^e siècle, lorsqu'elles sont autorisées à monter sur l'ensemble des scènes. Jeremy Collier en fait l'un des principaux axes de son traité⁴. Les textes anglais agitent le spectre d'une sexualité incontrôlée⁵ qui, à l'occasion des représentations, ravalerait l'être humain au rang de bête⁶. La femme apparaît aux deux extrémités de la chaîne du mal : à la fois source de vice (par ses jeux de séduction, que ce soit dans la salle, ou sur la scène à la fin du siècle), et victime de ce même vice.

Le désordre initié dans la chambre conjugale s'étend à l'ensemble de la cellule familiale : le théâtre menace directement l'autorité parentale. En France, le père Yves de Paris suggère que les péchés que commettent les enfants, et plus généralement leur désobéissance envers leurs parents, ont pour origine le théâtre, car il remodèle une hiérarchie des valeurs, où la passion « l'emporte sur l'amour des frères, et le respect des parents⁷ ». À terme, c'est l'ensemble de la structure familiale et sa pérennité qui sont menacées :

¹ Ann COOK, *op. cit.*, p. 287.

² John NORTHBROOKE, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds*, London, H. Bynneman, 1577, p. 64.

³ A la cour cependant, les femmes peuvent monter sur scène, lors des masques notamment.

⁴ Jeremy COLLIER, *op. cit.*, p. 3 et 7.

⁵ Jean I. MARSDEN, « Female Spectatorship, Jeremy Collier and the Anti-Theatrical Debate », *ELH*, vol. 65 / 4, 1998, p. 888.

⁶ Jeremy COLLIER, *op. cit.*, p. 6.

⁷ YVES DE PARIS, « Des théâtres. Chapitre VIII. », dans *Les morales chrestiennes*, Paris, Denis Thierry, 1639, p. 490.

Vous étonnez-vous, si vos enfants pèchent contre ce qu'ils vous doivent de respect, s'ils déshonorent vos familles par des mariages désavantageux, et par quelque chose de pis, quand vous les menez vous-même à cette leçon publique de désordres¹ ?

Non seulement le théâtre inciterait à remettre en question l'autorité parentale, mais il favoriserait les mésalliances, perturbant à terme la solidité de l'édifice social. L'abbé Soanen brandit une menace du même ordre, en affirmant que la concupiscence d'un père qui préfère une actrice à sa femme mène à la ruine de familles entières². L'effet est de cibler la responsabilité des adultes, dans l'effondrement moral, et d'élargir le champ d'action néfaste du théâtre : se rendre au spectacle contamine son propre corps, mais s'ancre aussi profondément dans les relations sociales, au point de les dégrader et de fragiliser l'édifice familial.

Les théâtraphobes anglais craignent eux aussi pour la cellule familiale. Anthony Munday rend compte d'une anecdote où des femmes confessent sur leur lit de mort avoir perdu leur vertu au théâtre, et ainsi conduit l'ensemble de leur famille à la déchéance :

[Elles] ont détourné leur esprit des chastes pensées, passant d'honnêtes femmes à des matrones légères. Par elles, elles ont déshonoré leur propre vase de sainteté, mené leur époux à les mépriser, leurs enfants à les mettre en cause, leur corps à tomber malade, et leur âme à se damner pour l'éternité³.

La femme victime du spectacle devient coupable de la ruine de sa famille. Plutôt que d'établir deux camps dans l'assemblée théâtrale (les spectatrices d'un côté, les femmes prostituées infiltrées de l'autre), il établit une continuité : la femme prostituée qui soudoie les hommes dans le public serait en réalité une ancienne spectatrice innocente, métamorphosée en femme « légère ». La salle de spectacle anglaise devient sujette à une évolution, construisant progressivement sa propre société, où les hommes et les femmes changent de rôle, et passent d'honnêtes citoyens à marginaux. Cette société en réduction qui se constitue dans l'espace théâtral finit par fissurer les familles, et devient la cause première de tous leurs dysfonctionnements. Le théâtre comme école de la débauche permet de condenser, et d'incarner, tous les phénomènes qui peuvent perturber la vie de famille. Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, cette crainte reste présente, puisqu'en 1698 Richard Willis avance que le théâtre reste une école de débauche qui promeut des notions erronées de l'honneur et enseigne le mépris pour ses parents⁴. Selon Christopher Hill, les auteurs anglais accordent une grande importance à la stabilité familiale, notamment en raison des principes puritains, issus d'une classe moyenne

¹ *Ibid.*, p. 490-491.

² Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 67.

³ Anthony MUNDAY, *op. cit.*, p. 54.

⁴ Richard WILLIS, *The Occasional Paper*, London, M. Wotton, 1698, p. 9.

travailleuse qui cherche à spiritualiser le foyer. La famille devient l'unité fondamentale de la société anglaise, comme un *Commonwealth* miniature¹. Plus généralement, c'est l'ensemble de la société anglaise qui est présentée comme un foyer, voire comme un corps humain.

Les auteurs jouent de cette métaphore du pays comme maison. En autorisant les spectacles en ville, les autorités sont accusées ici de faire subrepticement entrer le vice dans la maison². Le royaume est décrit comme un corps, dont la tête est le prince et chaque citoyen un membre qui doit tenir sa fonction³. Si au contraire on mélange les membres, on finit par décomposer le corps social. Stephen Gosson invite à couper les comédiens de ce corps, comme on ampute un membre pour éviter la gangrène. William Crashaw compare quant à lui le théâtre à une forme de cancer qui se propage dans la société. Le corps individuel est envisagé en Angleterre comme prenant part au corps mystique du pays, comme l'indique John Northbrooke, pour qui l'individu doit se penser comme appartenant à une entité plus vaste, à la fois civile et religieuse, le corps mystique du « commonwealth of Christ⁴ ». Le pasteur mêle corps politique et religieux, ce qui a pour conséquence d'élargir le champ d'action du mal théâtral : non seulement il touche la société, mais à travers elle, c'est aussi le corps du Christ, et donc *in fine* celui de l'Église. Il en résulte une porosité entre l'idée de corruption des mœurs et celle d'un théâtre aux ordres du diable ; la dislocation du social est intimement liée à la fragilité de l'institution religieuse, et détruire la cité peut mener à l'Apocalypse.

La destruction de la cité

À travers la famille, c'est toute la société qui risque d'être fragilisée par un théâtre qui détourne le public de ses tâches ordinaires au profit du plaisir. Les spectacles favorisent l'oisiveté, parce que les spectateurs délaissent leur travail pour y assister, mais aussi parce qu'ils payent des parasites. Ce peuple marginal que forme le public de théâtre poursuivrait sa déchéance plutôt que d'essayer de redresser sa fortune. Thomas Brasbridge décrit un public largement pauvre qui ignore son devoir et s'enfonce dans la misère. Le spectacle n'est pas ici la cause de la pauvreté, mais bien un des chaînons qui y mènent, poursuivant une logique

¹ Margo TODD, *Christian humanism and the Puritan social order*, Cambridge, University Press, 1987, p. 5.

² Stephen GOSSON, *op. cit.*, f^o. B5r.

³ "A common weale is likened to the body, whose heade is the prince, in the bodie: if any part be idle, by participation the damage redoundeth to the whole, if any refuse to doe theire duetie, though they be base, as the guttes, the gall, the bladder, howe dangerous it is both to the bodie, and to the heade, euerie man is able to coniecture." Stephen GOSSON, *Playes Confuted in Five Actions*, London, 1582, f^oG6v.

⁴ « To the Right Worshipfull, Sir John Yong Knight... » dans John NORTHBROOKE, *op. cit.*

délétère qui détruit le cadre économique familial¹. Les auteurs anglais hostiles au théâtre insistent sur l'effet d'appauvrissement qu'engendre le spectacle. Philip Stubbes souligne que les premières victimes sont les populations pauvres, qui sont les plus exposées à la ruine. Il décrit un comédien vampire, semblable au « faux bourdon qui dévore le doux miel des pauvres abeilles ouvrières² ». Les comédiens apparaissent comme des parasites qui dévitalisent les forces sociales, en leur soutirant de l'argent et en leur inoculant le goût de la paresse. La destruction de la cité passe par un mécanisme tout à la fois concret et abstrait : au facteur économique d'un argent mal redistribué s'ajoute un esprit plus enclin à la distraction qu'au labeur.

En France, la question du travail est moins présente, principalement sous la forme de l'argent mal employé. Elle apparaît par ailleurs généralement dans des traités protestants, révélant une proximité d'ordre culturel et religieux entre la France et l'Angleterre. C'est le pasteur André Rivet qui résume le premier avec clarté la débauche sociale à laquelle incite le théâtre, et les effets désastreux d'un spectacle payant :

À présent ces jeux mercenaires épuisent le peuple de son argent : font que plusieurs dérobent à leurs familles ce dont elles auraient besoin, accoutument le commun à oisiveté et négligence, qui est un entretien de vices, empêchent le service de Dieu, qui est négligé, ou refroidi par cette accoutumance³.

On retrouve cette réaction en chaîne catastrophique, où le fait de payer son entrée finit par fragiliser l'Église et consolider le vice. Le théâtre débauche les populations en détournant l'argent à son profit. Pour Philippe Vincent, ceux qui achètent un billet le font « aux dépens de leurs familles qui ont de la nécessité, et auraient besoin de ce qu'ils y mettent pour se nourrir et vêtir⁴ ». Les effets touchent, de façon centrifuge, d'abord la famille avant d'attaquer la société. À l'instar de William Prynne, il montre que l'attrait des biens matériels suscite une dégradation des mœurs, alliant l'aspect concret du budget familial aux valeurs morales :

¹ « For if search were made, it wold be found, that no small number of them that haunte the Beare gardens, are not of anye greate wealth, and yet they spend their money, and léese their time, whiche shoulde rather bée bestowed in labouring for the maintenaunce of themselues, and theyr familie. » Thomas BRASBRIDGE, *The poore mans iewell*, London, Thomas Dawson, 1578, p. 12.

² « like unto dronets devouring the sweet honie of the poore labouring bees », dans la préface de Phillip STUBBES, *op. cit.*, p. i.

³ André RIVET, *op. cit.*, p. 76-77.

⁴ Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 7.

Nous avons montré le mal qu'il y a ès Théâtres à le considérer en eux, à savoir un reste de l'ancienne Idolâtrie à laquelle ils doivent leur origine, perte de temps, argent mal employé, des feintes mensongères et des déguisements condamnables, entre ces feintes quelques-unes qui sont horribles, et coupables d'une énorme impiété : Surtout, une Ecole dangereuse pour y apprendre la lasciveté et toute corruption de mœurs¹.

Mais cette question morale de l'argent employé à mauvais escient n'est pas réservée au camp protestant. Quelques catholiques établissent le même rapprochement, comme le père Houdry à la fin du XVII^e siècle :

Peut-on seulement révoquer en doute, que l'argent considérable qu'on y employe, pendant qu'on néglige le précepte de l'aumône, qu'on manque de quoi fournir à l'entretien de sa famille, qu'on diffère ou qu'on se dispense de payer ses dettes, & qu'on viole les premiers devoirs de la justice ; que cet argent, dis-je, si mal employé, est un péché² ?

Le théâtre ruine l'Église et appauvrit ceux qui sont dans le besoin. Mais en cela, l'argent mal employé devient une action pécheresse aux conséquences individuelles et sociales : fragilisation de l'aumône, mais aussi de la famille et des finances, jusqu'à l'exclusion de la société. Houdry opère une gradation qui étend les conséquences aux sphères politico-religieuses : en violant « les premiers droits de la justice », le spectateur devient un hors-la-loi, évincé du cadre social commun. Non seulement exclu de la communauté civile, mais ses effets ébranlent également l'édifice social et religieux, le menant à sa ruine prochaine.

Le théâtre devient un double négatif de la société, un trou noir au sein même de la ville, qui aspire toutes ses forces et en menace la solidité. William Prynne décrit cette stratégie d'évidement des forces physiques et morales du spectateur :

Les misérables spectateurs, et assidus de ces plaisirs infernaux, ils perdent leur temps, leur pudeur, leur honnêteté, leur crédit, leur respect envers Dieu et tout homme de bonne réputation ; mais aussi leur civilité, leur chasteté, leur argent, parfois même leurs possessions, et comme si cela n'était pas suffisant, leur corps et leur âme, sans aucune repentance³.

Le spectateur de théâtre subit pour Prynne une sorte de déshumanisation, qui va de la perte des biens matériels à la destruction de ses sentiments de civilité et jusqu'à l'anéantissement de son âme. Le théâtre devient le lieu où se perd tout ce qui fait l'humanité. Mais l'individu n'est pas le seul en danger. À travers lui, le théâtre menace l'ensemble du pays. Dans une litanie qui fait

¹ *Ibid.*, p. 69.

² Vincent HOUDRY (S.J.), *Sermons sur tous les sujets de la morale chrétienne: Cinquième partie, contenant les sujets particuliers*, Paris, Boudot, 1700, p. 114.

³ « The miserable Spectatours, and Frequenters of these Infermall pleasures, they lose their time, their modestie, their honestie, their credit, and respect with God, and all good men: yea their ciuilitie, their chastitie, their money, and estates some[times] and if all this be not enough, their very soules, and bodies too, without repentance. » William PRYNNE, *op. cit.*, p. 45.

écho à la précédente, Prynne ajoute cependant le cadre général de ce qui est en jeu, à savoir la survie de l'Église et du bien public :

Pour le salut de l'Église et du bien public, pour celui de votre propre âme que vous négligez tant, repentez-vous de ce qui est à présent indélébile, et à l'avenir trouvez votre voie dans le secours de Dieu, ne jetez plus jamais votre temps, votre argent, vos biens, votre réputation, vos vies, votre salut, sur ces inutiles spectacle de la vanité, de l'obscénité, de la lascivité, ou ces plaisirs peccamineux, dont vous devez sans aucun doute vous repentir, ou du moins avoir honte, sans quoi vous en serez redevable à la toute fin¹.

Le salut de l'âme se mêle à celui du pays et de la religion, et les biens matériels valent autant que la réputation et l'emploi profitable du temps libre, soulignant ici une adéquation entre misère sociale et misère morale. L'admonestation de Prynne révèle une peur réelle de la pauvreté, qui se diffuse dans le Londres du XVII^e siècle. La cité a vu sa population exploser en quelques décennies, passant d'environ 50 000 habitants sous Henry VIII à près de 180 000 au début des années 1600, quand les autres villes du pays ne dépassent guère les 20 000 habitants. Carrefour commercial qui relie l'Europe aux Indes, Londres devient le royaume des marchands, dont la régulation se fait en fonction de l'achat et de la vente. Les petits commerçants n'ont plus de moyens de s'exprimer et risquent de finir écrasés sous les puissantes fortunes londoniennes. De même, le prix des loyers s'envole quand les salaires s'écroulent, notamment durant les années 1620, entraînant une recrudescence de la pauvreté². L'argent devient donc une ressource encore plus précieuse qu'elle ne l'était déjà. Le traité de Prynne renforce quant à lui l'interdépendance des biens matériels et du salut de l'âme, en reprenant le *topos* protestant de l'argent dépensé comme signe de son élection ou de sa réprobation spirituelle. Il présente des spectateurs autant victimes que coupables : ils se donnent volontiers aux comédiens qui aspirent et engloutissent leurs forces, leur argent, et donc leur salut. À terme, c'est la société qui se voit fragilisée, jusque dans les hautes sphères de l'État, avec la déliquescence de la cour.

Les traités français mettent assez peu en évidence les conséquences fâcheuses de la fréquentation des théâtres pour la cour. La référence est parfois seulement suggérée, comme dans le sermon de l'abbé Soanen, puisqu'il le prononce devant le roi et ses courtisans. L'abbé Voisin également, en prenant exemple sur le repentir du prince de Conti, dresse un portrait en

¹ « for the Church and Common-weales sake, for your owne soules sake, which you so much neglect, repent of what is past recalling, and for the future time resolve through Gods assistance, never to cast away your time, your money, your estates, your good names, your lives, your salvation, upon these unprofitable spectacles of vanity, lewdnesse, lasciviousnesse, or these delights of sinne, of which you must necessarily repent and be ashamed, or else be condemned for them at the last. » *Ibid.*, p. 992.

² Margot HEINEMANN, *Puritanism and Theatre : Thomas Middleton and opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 4-6.

creux d'une cour dévergondée qui doit, pour son salut, renouer avec la dévotion. En Angleterre, la référence est plus marquée, notamment dans la querelle qui oppose Thomas Heywood à John Greene. Ce dernier interroge les effets néfastes du théâtre sur la cour anglaise, par le recours à l'histoire antique. Il souligne que c'est la pratique dramatique qui a causé la tyrannie sous Néron, ainsi que sa perte, puisqu'elle était devenue injustifiable aux yeux de ses ennemis¹. Le théâtre n'éduque pas mais pousse au crime. La figure de Néron chez Greene devient le symbole d'un pouvoir corrodé par la pratique théâtrale, menant à la dictature et à son propre anéantissement. Implicitement, il critique l'effet mimétique propre au théâtre qui pousse chaque spectateur d'un tyran en scène à se faire empereur, ce par quoi le pouvoir se mine lui-même. Chez Greene, le *Commonwealth* finit en tyrannie.

Argument à la fois peu présent explicitement et diffus, le théâtre comme école de la débauche est au croisement de la contagion individuelle des passions et de l'affaiblissement diabolique de la religion. Dans tous les cas, il révèle combien le théâtre est envisagé comme un acteur social important, et montre que la dimension économique et sociale est sous-jacente aux arguments plus idéologiques et religieux. En Angleterre, l'aspect économique des méfaits du théâtre lie plus fortement l'individu au corps social. En France, cette question prend une forme plus morale, qui cependant oppose plus fortement Église et théâtre : ce dernier serait l'opposé exact de l'institution religieuse, puisqu'il rendrait le vice aimable quand l'Église demande que nous en ayons horreur². Le théâtre devient l'antithèse du lieu saint, en tant qu'il promet tout ce que condamne l'Église. Les deux espaces s'opposent, l'un invitant à la noce quand l'autre encourage à la déploration, comme le souligne John Northbrooke³. Le théâtre attaque l'institution religieuse dans sa mission de redressement moral des peuples.

Plus généralement, l'argumentaire anglais s'avère souvent plus violent, et plus imagé que le discours français. Quand le théâtre anglais apparaît plus clairement comme un divertissement malsain produisant du désordre, il est en France davantage présenté comme une institution, aux visées plus profondes et inquiétantes. Le désordre public y semble finalement secondaire face à des conséquences moins visibles mais plus fâcheuses, qui n'apparaîtront qu'après le temps de

¹ I. G., *A refutation of the Apology for actors*, London, W. White, 1615, p. 12.

² Bernard LAMY, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Paris, 1668, p. 186.

³ John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 67.

la représentation. La corruption s'inscrit alors dans une temporalité plus longue, dans un cadre plus vaste et plus abstrait, et le simple divertissement devient la manifestation d'une sourde stratégie dévastatrice. Car autour de cette école de la corruption, le diable rôde souvent. La débauche sociale qu'il engendre atteint directement le travail catéchétique de l'Église. Si le théâtre s'acharne à défaire ce que construit patiemment le clergé, ses conséquences sociales cibleraient avant tout ce grand régulateur moral que serait l'Église. L'école de la débauche est une porte d'entrée pour nommer le grand ordonnateur des jeux scéniques : le diable lui-même.

CHAPITRE 7

ECCLESIA DIABOLI !

La comparaison du théâtre avec une église du diable s'énonce souvent de façon diffuse, au détour d'une autre argumentation : on convoque le diable pour attaquer les comédiens et les décrire comme ses serviteurs. L'argument apparaît de façon latente, pour servir de toile de fond à la rhétorique polémique, et malgré ce caractère implicite ou indirect, il est abondamment utilisé par les théâtrophobes : on le recense dans une trentaine de traités anglais, un peu plus en France, sous plusieurs formes et plusieurs noms – tantôt Satan, tantôt Lucifer, tantôt diable, tantôt démon. Parfois il mène seul la danse, parfois il se multiplie à l'infini. Mais il ne fait pas, ou très peu, l'objet d'un développement argumentatif. Les théâtrophobes affirment que le théâtre est l'Église du diable, sans le prouver davantage. Employé comme argument d'autorité qui ne nécessiterait aucune preuve, il devient un lieu commun dont on ne remet pas la pertinence en question.

L'argument de l'*ecclesia diaboli* s'emploie aux XVI^e et XVII^e siècles dans un contexte de délégitimation de la sorcellerie et de déclin du diable dans le discours des élites, alors même que les croyances et les pratiques magiques perdurent. Parler de Satan à la fin du XVI^e siècle ne recouvre pas les mêmes enjeux, ni ne fait appel au même imaginaire qu'à la fin du siècle suivant : le diable devient progressivement une figure abstraite et symbolique, que l'on désincarne progressivement. Le traité de Balthasar Bekker, publié en 1694, disqualifie les manifestations du diable et les opérations de sorcellerie, et critique autant les erreurs protestantes que catholiques sur les apparitions démoniaques, allant jusqu'à remettre en cause

la capacité d'action du Malin dans la sphère humaine¹. Quelques années plus tôt, le 31 août 1682 est publié un édit royal *Pour la punition de différents crimes* portant sur les pratiques superstitieuses et condamne la prolifération de ceux « qui se disent Devins, Magiciens et Enchanteurs » et entretiennent des croyances qui peuvent passer « des vaines curiosités aux superstitions, et des superstitions aux impiétés et aux sacrilèges² ». L'édit encadre autant le commerce des poisons que les pratiques de sorcellerie qui « infectent et corrompent l'esprit des peuples par leurs discours et pratiques, et par la profanation de ce que la Religion a de plus saint³ ». L'article II pointe notamment les dérives superstitieuses du christianisme :

Défendons toutes pratiques superstitieuses, de fait, par écrit ou par parole, soit en abusant des termes de l'Écriture sainte, ou des Prières de l'Église, soit en disant ou en faisant des choses qui n'ont aucun rapport aux causes naturelles, voulons que ceux qui se trouveront les avoir enseignées, ensemble ceux qui les auront mises en usage, et qui s'en sont servis pour quelque fin que ce puisse être, soient punis exemplairement, et suivant l'exigence des cas⁴.

Les traités théâtrophobes accompagnent cette mutation intellectuelle, accordant au démon, qu'ils citaient plus volontiers au début du siècle, une place désormais plus marginale. Il faut cependant veiller à ne pas tomber dans l'anachronisme, et ne penser la figure du diable que comme une arme purement rhétorique. Même à l'aube du XVIII^e siècle, il n'est pas anodin de faire du théâtre l'antichambre de l'Enfer, dans un temps où les travaux de Copernic ont amorcé un profond questionnement sur la place de l'homme dans la création divine, et où la fin du monde est encore dans tous les esprits⁵. Se référer au Malin, face à l'influence grandissante du cartésianisme, a des implications plus fortes que le simple recours aux clichés théâtrophobes.

La démonologie connaît un vif succès dans les études universitaires. Satan est un bon objet d'étude, on en a dévoilé autant les enjeux philosophiques que doctrinaux, et analysé les transformations⁶. Mais la comparaison du théâtre avec l'Église du diable est le plus souvent

¹ Balthasar BEKKER, *Le monde enchanté ou Examen des communs sentimens touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir, leur administration et leurs opérations*, Amsterdam, Pierre Rotterdam, 1694.

² *Edit du roi, pour la punition de différents crimes*, Paris, François Muguet, 1682, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ Sur ce point, voir notamment Denis CROUZET, *Les guerriers de Dieu : la violence au temps des troubles de religion, vers 1525-vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

⁶ La bibliographie sur le diable et la démonologie est immense, et il est impossible d'en faire un relevé exhaustif. Parmi les travaux importants, on renverra notamment à l'ouvrage dirigé par Marie-Thérèse JONES-DAVIES, *Diable, Diables et Diableries au temps de la Renaissance*, 1988 et Alain Niderst, *Le Diable*, Paris, Nizet, 1998. L'important travail de Stuart CLARK, *Thinking with Demons*, Oxford, Clarendon Press, 1997, étudie la démonologie et le recours au diable dans les domaines du discours, de l'histoire, de la religion et de la politique. Robert MUCHEMBLED, retrace dans *Une histoire du diable*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, ses métamorphoses, au fil des changements et des mutations politiques en Europe durant le XVII^e siècle. Les travaux de Jeffrey Burton RUSSELL, (*Mephistopheles : the Devil in the Modern World*, Ithaca, Cornell University Press, 1986), ont également

laissée de côté au profit de l'étude des phénomènes de possession ou d'exorcisme, à quelques exceptions près¹. Pourtant, l'image du temple diabolique est capitale pour comprendre les rapports entre le théâtre et les Églises, que ces dernières soient protestantes ou catholiques. Elle oppose en effet les deux institutions, pour les rendre antithétiques : à l'Église Dieu ; au théâtre Satan, les deux puissances rivales s'affrontant par l'intermédiaire de leurs sanctuaires respectifs. Le démon, s'installant sur scène, fait de l'édifice théâtral sa maison, impliquant ainsi que le théâtre est l'ennemi absolu des Églises. Le recours à cette image a pour conséquence de hisser le théâtre au rang de seul et unique rival du monde ecclésiastique, établissant une symétrie entre l'autel et la scène.

À cause de l'abondance de son emploi, et dans le même temps de l'absence de d'explicitation de cet emploi, l'argument de l'*ecclesia diaboli* devient un topos de la critique théâtrophobe. Les polémistes usent cependant du diable à des fins précises, qui changent selon le contexte d'écriture ; c'est ce contexte qu'il faut éclairer, pour mieux saisir la place et la force accordées à cet argument dans leur stratégie. Le recensement des divers occurrences relatives au diable permet de distinguer certaines tendances, ainsi que les variations stratégiques dans les emplois. Sur l'ensemble du corpus anglais, 26 textes citent le diable. Parmi ces textes, on recense 1144 occurrences de mots ayant trait au démon². La recherche se concentre sur quelques termes, sélectionnés pour leur récurrence et dont on a également retenu les différentes graphies :

décrit l'évolution de la perception du démon dans les sociétés anglo-saxonnes. La somme de Bengt ANKARLOO et Stuart CLARK, *Withcraft and Magic in Europe*, dont le cinquième volume (*The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999) porte sur le déclin des pratiques de sorcellerie jusqu'au XIX^e siècle. Pour une approche davantage centrée sur les rapports entre démonologie et littérature, voir Pierre KAPITANIAK *Spectres, ombres et fantômes. Discours et représentations dramatiques en Angleterre, 1576-1642*, Paris, Honoré Champion, 2008 ; Françoise LAVOCAT, Pierre KAPITANIAK et Marianne CLOSSON (dir.), *Fictions du diable*, Genève, Droz, 2007 ; Marianne CLOSSON, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.

¹ Dans son article « The Devil's House, "or worse" : Transversal Power and Antitheatrical Discourse in Early Modern England », *Theatre Journal*, vol. 49 / 2, 1997, p. 143-167, Bryan REYNOLDS porte davantage son attention sur ce que dissimule ce « pire », plutôt que d'interroger ce « Devil's House ». Le livre de Jan FRANS VAN DIJKHUIZEN, *Devil Theatre : Demonic Possession and Exorcism in English Renaissance Drama, 1558-1642*, Cambridge, DS Brewer, 2007, insiste sur les questions de possession et d'exorcisme au théâtre. Les récents travaux de François LECERCLE analysent plus précisément le recours stratégique au diable dans les polémiques théâtrales. Dans son article « "Oh my husband, my husband !" : le cri de la spectatrice et le dérèglement de la mécanique pathétique », dans Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 81-90, il montre combien la possession devient une arme polémique que les apologistes prennent à leur compte pour défendre le théâtre. Dans « Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570-1650) », *Kunst der Täuschung : über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016, il analyse les enjeux qui sous-tendent le recours au diable dans les traités théâtrophobes.

² Le recours au démon varie grandement selon les textes. Certains n'en font mention qu'à deux reprises (notamment Henri Crosse et Gervase Babington), d'autres au contraire ne cessent de le citer : John NORTHBROOKE s'y réfère 58 fois, tout comme Stephen GOSSON, dans *Plays confuted* (47 fois), ou encore Phillip Stubbes (105

- Le substantif *devil*, ainsi que ses variantes graphiques (*deuil, deuill, divel, divell*).
- Le même substantif sous sa forme plurielle, *devils* et ses variantes¹.
- L'adjectif *evil* et ses variantes orthographiques (*evill, euil, euill*).
- Le substantif *Satan* et sa variante *Sathan*.
- Le substantif *Lucifer*.

En France, 56 textes font référence au diable, quel que soit le nom qu'ils lui donnent, pour un total de 577 occurrences, réparties sur quelques mots :

- Le substantif « diable » au singulier, ainsi qu'au pluriel².
- L'adjectif « diabolique ».
- Les substantifs « démon » et « démons³ ».
- L'adjectif « démoniaque⁴ ».
- Le substantif « Satan ».
- Le substantif « Lucifer ».
- L'adjectif « infernal ».

Dans les deux pays, le diable trouve une place de choix dans les polémiques théâtrales. Cependant les détracteurs anglais et français se distinguent non seulement quant à la façon de le nommer, mais aussi sur les enjeux liés à son emploi.

fois) et John Greene (37 fois). Plus de la moitié des occurrences se trouve dans l'*Histrio-Mastix* de William PRYNNE qui, à lui seul, cite le diable à 610 reprises. L'ouvrage étant monstrueux par sa taille et son style, on l'analysera séparément. En effet, le conserver dans l'analyse du corpus biaise les résultats, puisqu'à lui seul, il peut doubler le nombre d'occurrences dans certaines catégories.

¹ Les variantes sont les suivantes : *devills, deuills, deuils, divels, diuells*. On a pris soin de distinguer la marque du pluriel de la marque d'appartenance. Dans ce dernier cas, l'occurrence est catégorisée en tant que *devil*. Le choix de recenser le pluriel et de le distinguer du singulier vient de la distinction qui s'opère entre le diable et les démons.

² Les occurrences ont été réparties en deux catégories, selon leur nombre, en ce qu'elles ne renvoient pas au même objet. Le « diable » renvoie à une conception chrétienne, tandis que son pluriel évoque davantage le monde des dieux païens.

³ La prise en compte du nombre, et la répartition en deux catégories, s'est effectuée pour les mêmes raisons que celles alléguées pour la catégorisation de « diable ».

⁴ Quand bien même l'occurrence est extrêmement rare, il s'agissait de recenser un équivalent de l'adjectif « diabolique ».

Aux commencements de l'Église du diable

Tout comme pour les références à la peste et à l'école du vice, le recours au diable est un argument qui structure la pensée théâtrophobe depuis l'Antiquité et les premiers temps du christianisme. La première source de l'image du diable réside dans le mythe païen de la naissance du théâtre, raconté par Tite-Live¹. Le recensement des références n'a pas pour but de proposer un relevé exhaustif des expressions de l'Église du diable chez les premiers chrétiens², mais s'attache plutôt à mettre en évidence le corpus dont se servent les polémistes du théâtre de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle.

L'Église du diable chez Tertullien

Tertullien est l'une des principales sources de l'expression *ecclesia diaboli*. Son *De Spectaculis* est la référence principale, que citent les auteurs français, quelle que soit leur religion. Le protestant Philippe Vincent renvoie à la préface du pamphlet de Tertullien, et définit le théâtre comme faisant partie des « Pompes » du diable³. Ce sont les chapitres XXIII à XXVIII qui répètent le caractère diabolique du théâtre, jusqu'à en faire une « église » au chapitre XXV : le traité de Tertullien s'achève sur un raisonnement logique visant à opposer de façon radicale le théâtre et l'Église chrétienne. Dans un premier temps, il affirme que le problème fondamental du théâtre réside dans le simulacre des rites chrétiens. Le diable, mu par une forme de jalousie, aurait investi la scène, afin d'obtenir les mêmes faveurs que Dieu : « ne dirait-on pas que le diable veut avoir des Elie enlevés vers le ciel, comme Dieu en a⁴ ? » Dès lors « le diable instruit [l'acteur] à présenter la joue gauche, lorsqu'on a frappé sur l'autre » et « apprend aux acteurs de la tragédie à s'élever sur leurs cothurnes⁵ ». Tertullien souligne que le véritable problème réside dans cette proximité entre les gestes au théâtre et les rites de l'Église, et que par cette similitude formelle, le théâtre singe les préceptes chrétiens. Le polémiste inverse la chronologie : le théâtre n'est plus un art païen face auquel le christianisme doit se positionner, mais une invention diabolique née de la jalousie du Malin face au succès de

¹ Sur le mythe de Tite-Live, voir le chapitre 5, p. 231.

² Jean Robert AMORGATHE a fait par exemple ce travail sur la figure de l'Antéchrist, dans *L'Antéchrist à l'âge classique*, Paris, Mille et une nuits, 2005, proposant un recensement chronologique de ses premières apparitions, jusqu'à son emploi au XVII^e siècle

³ Dans son édition numérique du texte de Vincent, François Lecercle souligne cependant que la référence est erronée. Il n'existe aucune mention de ce genre dans le début du *De Spectaculis*.

⁴ TERTULLIEN, *Traité de Tertullien sur l'ornement des femmes, les Spectacles, le Batême, et la Patience avec une lettre aux Martirs.*, trad. Matthieu Caubère, Paris, Rolin Fils, 1733, p. 222.

⁵ *Ibid.*, p. 223.

la nouvelle religion. Il poursuit en renforçant l'opposition, selon une partition dichotomique du monde :

S'il est vrai, comme je l'ai fait voir, que les spectacles ont été institués pour honorer le démon ; si l'appareil en est composé des ouvrages du démon (car ce qui ne vient pas de Dieu est l'ouvrage du diable) il s'ensuit manifestement que c'est là la pompe de Satan, à laquelle nous avons renoncé dans notre baptême¹.

Après avoir créé deux camps qui s'affrontent de façon exclusive, où l'on ne peut pénétrer l'un sans renier l'autre, Tertullien emploie pour la première fois l'expression d'Église du diable au chapitre XXV : « Car enfin, mes Frères, considérez ce que c'est que de passer de l'église de Dieu au temple du diable ; d'un lieu sacré à un lieu profane ; de l'éclat du ciel, comme l'on dit, à l'ordure de la terre » « Quale est enim de ecclesia dei in diaboli ecclesiam tendere, de caelo, quod aiunt, in caenum² ? » Il opère une pure équivalence entre christianisme et théâtre, par la répétition de la même structure syntaxique. En jouant sur la mobilité du complément du nom, pour mettre *dei* et *diaboli* de part et d'autre d'*ecclesia*, il renforce la symétrie : théâtre et Église fonctionnent véritablement en miroir. Il utilise à nouveau l'expression *diaboli ecclesia* au chapitre XXVII, faisant du théâtre une anti-Église³, puis au chapitre XXVIII, où il répète l'effet de symétrie entre chrétiens et profanes :

Pour nous le temps de fête, et de réjouissance n'est point encore venu. Nous ne pouvons nous divertir avec les gentils, parce que les gentils ne peuvent se divertir avec nous. Chacun à son tour : ils sont maintenant dans la joie ; nous sommes dans la tristesse⁴.

Tertullien nourrit l'image du théâtre comme temple du diable, en affirmant que les jeux scéniques sont des lieux de possession diabolique. Il cite l'anecdote d'une femme possédée du diable que l'on doit exorciser. Satan se manifeste alors et justifie son acte : « C'est avec raison, dit-il, que je m'en suis saisi : je l'ai trouvée chez moi⁵ ». Cette histoire de possession devient durant la première modernité un exemple abondamment cité, de même que l'ensemble du *De Spectaculis*, dont les polémistes font un grand usage, ainsi que d'autres textes de Tertullien⁶.

¹ *Ibid.*, p. 226.

² « Car enfin, mes Frères, considérez ce que c'est que de passer de l'église de Dieu au temple du diable ; d'un lieu sacré à un lieu profane ; de l'éclat du ciel, comme l'on dit, à l'ordure de la terre », *ibid.*, p. 229-230. En traduisant l'expression *diaboli ecclesiam* en « temple du diable », Matthieu Caubère actualise la question, puisqu'il rappelle autant l'origine païenne du théâtre, que le temple protestant.

³ « Au moment que vous êtes dans le temple du diable, les anges vous regardent du ciel ». « Dubitas illo enim momento, quo diabolus in ecclesia furit, omnes angelos prospicere de caelo et singulos denotare » *Ibid.*

⁴ TERTULLIEN, *op. cit.*, p. 235.

⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁶ Sur les implications de cette anecdote dans la rivalité, voir l'introduction, p. 7-10.

Daniel Tilenus fait référence au *De Corona Militis*, alors que ce texte critique et interdit l'usage des couronnes, Tilenus applique au théâtre la phrase suivante :

Que doivent donc penser les serviteurs du Dieu véritable d'une chose qui a été introduite par les premiers disciples du démon, qui, dès le commencement, a été consacrée à ces mêmes disciples ; d'une chose qui déjà dans ce moment était dédiée à l'idolâtrie par des idoles, et des idoles encore vivantes ; non pas que l'idole soit quelque chose, mais parce que les hommages rendus aux idoles se rapportent au démon¹ ?

Il cite son auteur en marge de son ouvrage, comme une citation supplémentaire, sans pour autant s'y référer lorsqu'il affirme que le diable est « l'inventeur et le promoteur » du théâtre. Pierre Le Loyer fait du démon « l'auteur des Spectacles, comme le nomme Tertullien² », et pour André Rivet, le diable « a fait bâtir les théâtres³ ». Philippe Vincent s'appuie également sur Tertullien pour condamner ceux qui vont aux spectacles et renouvellent « les anciens hommages qu'on y rendait à Satan⁴ ». Il est surtout l'un des rares à reprendre de façon explicite l'expression *ecclesia diaboli* :

Tertullien en a composé un traité entier, qui se trouve encor aujourd'hui entre ses œuvres, où il appelle les assemblées qui se faisaient aux Théâtres, « des Églises du Diable, et des rendez-vous d'impudicité⁵ ».

Peu nombreux sont ceux, en effet, qui reprennent la formule à l'identique. Ordinairement, ils mettent en évidence le caractère diabolique du théâtre, sans explicitement en faire une contre-Église, préférant l'insérer dans les « pompes » de Satan⁶. L'expression est reprise, bien qu'avec quelques modifications. Le prince de Conti⁷ et l'abbé Voisin⁸ la citent abondamment,

¹ Daniel TILENUS, *Traité des jeux comiques et tragiques*, Sedan, Jacob Salesse, 1600, p. 7.

² Pierre LE LOYER, *Discours et histoires des spectres*, Paris, Nicolas Buon, 1605, p. 104.

³ André RIVET, *Instruction chrestienne*, La Haye, par T. Maire, 1639, p. 72.

⁴ Philippe VINCENT, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 33. Comme le souligne François Lecercle dans son édition, Tertullien n'associe pas les deux expressions, bien qu'elles soient toutes deux employées (à différents endroits de son traité) au théâtre.

⁶ Alexandre VARET affirme par exemple que « les spectacles sont du nombre des pompes du siècle et de ces œuvres du diable, auxquelles ils [les hommes] ont renoncé par leur baptême », faisant du théâtre un élément parmi d'autres dans l'appareil démoniaque. Alexandre VARET, « De l'éducation chrétienne des enfants selon les maximes de l'Écriture sainte et les instructions des Saints Pères de l'Église » [1666], dans *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, Laurent Thirouin (ed.), Paris, Champion, 1998, p. 182.

⁷ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1667, p. 109. Il reprend la thèse du *Traité des Spectacles* selon laquelle « c'est le diable et non pas Dieu qui a inventé toutes ces choses », tout en orientant la traduction vers les thèses de Port-Royal qui opposent le monde à Dieu. Selon lui, Tertullien affirme que « les œuvres du monde sont l'ouvrage du diable, et que la Comédie doit être mise au nombre des œuvres du monde » (*Ibid.*, p. 76).

⁸ L'abbé Voisin poursuit la démarche de Conti, affirmant que « Satan et ses Anges ont rempli le monde » et que « les démons [...] sont les maîtres et les auteurs » des Spectacles, qui ne sont rien moins que « le sanctuaire de Vénus et de Bacchus. Joseph VOISIN, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, J.-B. Coignard, 1671, p. 25 et 60. Il ajoute à son traité la *Lettre d'un ecclésiastique à l'un de ses amis*, dans laquelle l'auteur se réfère également à Tertullien pour faire du théâtre les « pompes du diable, auxquelles nous avons renoncé entrant dans l'Église par le Baptême ». *Ibid.* p. 181. Cette formule, déjà utilisée

tout comme Laurent Pégurier¹, Jean Gerbais et Etienne Bretteville², mais de façon plus ponctuelle. Même l'abbé d'Aubignac, pourtant défenseur de la scène, le cite, pour qui « si toutes les choses sont introduites dans les Spectacles par les Démons [...] ils sont assurément de ces pompes des démons, auxquelles nous avons renoncé » et « n'ont point d'autre origine que des Idoles, des Morts ou des démons³ ». Si chacun se sert donc de Tertullien comme il l'entend, Nicolas de Dijon est celui qui reprend à son compte l'image du théâtre comme contre-Église. Il approfondit la rivalité du théâtre avec le christianisme en rappelant que « le principal dessein du démon ayant été de corrompre le culte de Dieu et la sainteté de la Religion », il a fait « bâtir des temples » que sont les salles de spectacle⁴. Satan, « le rival de Dieu et le copiste de Jésus-Christ, a imité et contrefait les mystères de la religion, et les Sacrements de l'Église, pour opposer Église contre Église, et Religion contre Religion, et partager avec lui les adorations et les sacrifices⁵ ».

En Angleterre, si les polémistes s'inspirent de Tertullien et s'y réfèrent implicitement, peu nombreux sont ceux qui le citent. John Northbrooke le convoque pour rappeler l'origine païenne des spectacles. Stephen Gosson le cite également ; pour lui « les jeux scéniques sont la doctrine et l'invention du diable⁶ » et mènent à la ruine du royaume. John Rainolds y a recours pour souligner le caractère diabolique du théâtre⁷. Mais c'est évidemment Prynne qui cite à tour de bras l'expression « *ecclesia diaboli*⁸ » et les références à Tertullien⁹, pour opposer de façon radicale l'Église au théâtre. Si Tertullien est l'une des références majeures, pour associer le

par Varet, crée un lien entre le théâtre et le baptême : aller voir une comédie s'apparente à un sacrement diabolique qui convertit automatiquement le fidèle coupable.

¹ Il décrit les théâtres comme étant « la pompe du diable », et rappelle que le polémiste carthaginois condamnait déjà l'honnêteté apparente des spectacles : « je veux, dit-il, qu'il y ait des choses honnêtes dans les Spectacles, mais c'est un artifice du démon », reliant ainsi sa pensée au paradoxe contemporain de Senault. Laurent PÉGUIER, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 21 et 102.

² Tous deux reprennent Tertullien pour faire des spectacles une invention et les pompes de Satan, « auxquelles le Chrétien a renoncé dans son baptême ». Jean GERBAIS, *Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de Qualité, sur le sujet de la Comédie*, Paris, Claude Mazuel, 1694, p. 40-42. Etienne du Bois de BRETTEVILLE, « Essais de sermon pour le vingt-troisième dimanche d'après la Pentecôte », dans *Essais de sermons pour tous les dimanches de l'année*, Paris, Denis Thierry, 1697, p. 469.

³ François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *Dissertation svr la condamnation des theatres*, Chez N. Pepingué, 1666, p. 64 et 69.

⁴ NICOLAS DE DIJON, « Dixième sermon. Troisième obstacle du salut. Les spectacles publiques », dans *Pharaon reprouvé, ou L'avocat de la providence de Dieu sur la reprobation des pecheurs.*, Lyon, Claude Muguet, 1685, p. 288.

⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶ « That Stage Playes are the doctrine and inuention of the Deuill, may bee gathered by Tertullian. » Stephen GOSSON, *Playes Confuted in Five Actions*, London, 1582.

⁷ John RAINOLDS, *Th'Overthrow of Stage-Playes*, Middelburg, Richard Schilders, 1599, p. 72.

⁸ William PRYNNE, *Histrio-Mastix*, London, M. Sparke, 1633, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 49 et 58.

diable et la scène, on remarque que les théâtrophobes français en font plus facilement usage que les polémistes anglais. Cela est d'autant plus étonnant que les textes anglais insistent bien plus sur le caractère diabolique du théâtre que les traités français. De plus, si Tertullien est abondamment cité, c'est en fonction du contexte polémique. En effet, les auteurs proches de Port-Royal agrègent progressivement la figure du diable à la dénonciation du monde. On remarque un décalage dans le recours à Tertullien : on le cite souvent comme la source de référence au diable, mais peu nombreux sont ceux qui reprennent son expression *ecclesia diaboli*. Le *De Spectaculis* apparaît comme un formidable creuset de citation pour souligner son origine diabolique. Mais, à quelques exceptions près, les auteurs de la première modernité ne vont pas aussi loin que le Père de l'Église : presque aucun n'affirme explicitement que le théâtre est une église du diable.

Le diable, ses pompes, ses fêtes

Saint Jean Chrysostome constitue l'autre référence principale pour faire du théâtre une arme diabolique, car il traite de la question dans différentes homélies¹ : l'homélie 15 au peuple d'Antioche défend de monter sur scène pour éviter de tomber « dans le précipice » du péché, et l'homélie 3 de David et de Saül se révèle entièrement dévolue au théâtre, prenant à partie les fidèles qui se sont rendus aux spectacles la veille du sermon et ont quitté la messe en toute hâte. Dans la 1^{ère} homélie « sur ces paroles du 1. Verset du Chap. 6 du Prophète Isaïe² », l'évêque oppose clairement théâtre et Église, en faisant de la scène le lieu où se jouent les « mystères du Diable³ ». Dans l'homélie 6, sur le chapitre 2 de saint Mathieu, il y affirme que « c'est le Démon qui a fait un art de ces divertissements et de ces Jeux pour attirer à lui les soldats de Jésus-Christ⁴ ». Il poursuit son accusation d'un théâtre inventé par Satan dans l'homélie 38 : « Mais que dirai-je du bruit et du tumulte de ces Spectacles ? de ces cris et de ces applaudissements diaboliques ? De ces habits qu'il n'y a que le Démon qui ait inventés⁵ ? » Enfin, la préface du commentaire sur l'Évangile de saint Jean rappelle que le théâtre « est plein des pompes de Satan, et ne respire que l'impureté⁶ ».

¹ Le traité du Prince de Conti en recense plusieurs (il le fait également pour toutes les sources antiques, dont il reproduit en annexe les éléments susceptibles de nourrir l'argumentaire théâtrophobe).

² Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 130.

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁵ *Ibid.*, p. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

En Angleterre, Northbrooke se fonde sur l'homélie 38 pour appeler les spectacles « *Festa Satana*, les banquets de Satan¹ » Il paraphrase ensuite la sixième homélie selon laquelle

[...] c'est le Démon qui a fait un art de ces divertissements et de ces Jeux pour attirer à lui les soldats de Jésus-Christ et pour relâcher toute la vigueur, et comme les nerfs de leur vertu, c'est pour ce sujet qu'il a fait dresser des Théâtres dans les places publiques².

Gervase Babington fait également des jeux « les banquets de Satan, les inventions du diable³ », tout comme Phillip Stubbes⁴. William Prynne préfère souligner que Chrysostome nomme les spectacles « les pompes du diable, les fables de Satan, les mystères démoniaques, la nourriture impure du diable ; et les salles de spectacle les assemblées du diable⁵ », et va jusqu'à reprendre Babington citant lui-même Chrysostome⁶.

En France, Daniel Tilenus reprend l'expression des « fêtes de Satan » à deux reprises, en insistant notamment sur le travestissement à l'œuvre au théâtre. Le théâtre use du costume

[...] pour déguiser l'Église Chrétienne en un Théâtre Païen ; pour convertir le temple de Dieu en un temple d'idoles : Car ils ne peuvent ignorer, que les jeux Comiques et Tragiques, étaient partie du service que les Idolâtres rendaient à leurs idoles, en la solennité de leurs fêtes ; aussi est-ce pour cette raison, que S. Chrysostome les appelle fêtes de Satan⁷.

Philippe Vincent paraphrase l'homélie 6, affirmant que « Satan le premier les dressa ès villes, afin qu'on y vaquât à son culte⁸ ». Il s'en sert surtout pour clore son traité :

¹ « Chrisostome calleth those places & playing of Enterludes, Festa Satana, Sathans banquets » John NORTHBROOKE. *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds*, London, H. Bynneman, 1577, p. 63. Il s'appuie en fait sur la première homélie sur Lazare, prêchée le lendemain des Calendes, soit le deuxième jour de janvier, le lendemain des Saturnales, dans laquelle Chrysostome se félicite que les chrétiens aient renoncé à ces réjouissances diaboliques « Hesternum diem, cum esset festum satanae... ». Voir Jean CHRYSOSTOME, *Opera Omnia*, Bernard De Montfaucon (éd.), Paris, Frères Gaume, 1839, p. 866.

² « the Deuill founde oute Stage playes first, and were inuented by his crafte and policie, for that they conteyne the wicked actes and whoredomes of the Goddes, whereby the consciences of godly men are grieuously wounded, and wicked lustes are many wayes stirred vp. And therefore the Diuell builded Stages in cities » John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 71. La citation est tirée du traité du prince de Conti, *op. cit.*, p. 132.

³ « [...] their playes he saith, they are the feasts of Sathan, the inuentions of the deuill. » Gervase BABINGTON, *A very fruitfull exposition*, London, Henrie Midleton, 1586, p. 316.

⁴ « Chrysostome calleth those playes festa Sathani, feaste of the devill » Phillip STUBBES, *The anatomie of abuses*, London, Richard Jones, 1583, p. 136.

⁵ « Saint Chrysostome [...] doeth oft times stile these Stage-Playes: the Deuills Pompes: the fables of Satan: Daemoniacall mysteries: the impure foode of the Deuill : and Play-houses : the Deuills conuenticles » William PRYNNE, *op. cit.*, p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 360.

⁷ Daniel TILenus, *op. cit.*, p. 29 et 55.

⁸ Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 5.

Souvenez-vous que nous vous avons fréquemment admonestés, vous qui êtes participant de la Parole divine, et de la victime mystique, dont on ne se doit approcher qu'avec une révérence craintive, que vous n'eussiez, aucune part aux Théâtres, et vous donnassiez garde de mêler les choses de Dieu, avec celles qui sont du Diable¹.

Avec Chrysostome, les auteurs théâtrophobes parviennent à renforcer la rivalité entre Églises et théâtre. Les homélies permettent non seulement d'imposer la fréquentation exclusive de l'Église et d'affirmer que se rendre au théâtre revient à renier sa foi, mais également de faire du théâtre une véritable contre-Église, qui concurrence le culte chrétien sur le même terrain. Un prédicateur comme Jean Soanen use des Pères de l'Église pour diaboliser les acteurs :

Les Chrétiens sont-ils faits, dit Saint Chrysostome, pour entendre des fables diaboliques, & des airs qui ne respirent que l'impudicité ? Doivent-ils loger le démon dans la demeure du Saint-Esprit ? Grand Dieu ! quelle génération que la nôtre en comparaison de celle qui fit les beaux jours de l'Église ! Alors on craignait jusqu'à l'ombre du mal ; alors on regardait le Théâtre comme une source empoisonnée, et ceux qui en étaient les Acteurs comme les Sacrificateurs du démon².

Pour Jean Lejeune, Chrysostome appelle les spectacles « des pompes du diable³ » ; pour Laurent Pégurier « ce n'est qu'une Académie d'impureté et une école d'intempérance⁴ », tandis que pour Coustel, citant à son tour l'homélie 38, Chrysostome « appelle les théâtres la boutique des démons » qui ne conviennent qu'à « des gens qui sont à la solde du démon⁵ ».

Le diable, son baptême

La troisième source convoquée pour accréditer l'image infernale des spectacles, est constituée par les écrits de Salvien de Marseille, dont on reprend l'argument majeur : opposer le baptême au théâtre. Se rendre aux spectacles serait une véritable apostasie de la foi, ce que reprennent les théâtrophobes, tant protestants que catholiques. Daniel Tilenus rappelle par exemple que « lorsque nous allons à ces jeux, nous laissons la foi de Jésus-Christ, souillant et rompant les Sacrements et le Symbole de notre confession⁶ ». Salvien est également la grande référence de l'abbé Rivet, qui conclut son *Instruction* par la traduction du livre VI du

¹ Il cite l'homélie 1. *Ibid.*, p. 71.

² Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 72.

³ Jean LEJEUNE, « Sermon LXII. Contre les bals, les danses ou comédies, et autres divertissements mondains qui sont des allumettes de luxure. », dans *Le Missionnaire de l'Oratoire*, Toulouse, Jean Boude, 1662, p. 588-617.

⁴ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 33.

⁵ Pierre COUSTEL, *Sentiments de l'Eglise et des Pères*, Paris, Chez la veuve de Charles Coignard, 1694, p. 91. François Lecerle souligne cependant, dans son édition du traité de Philippe Vincent que l'expression « boutique du diable » ne vient pas de l'homélie 38, mais l'homélie 6 du Commentaire de Saint Mathieu.

⁶ Daniel TILENUS, *op. cit.*, p. 46.

Gouvernement de Dieu, citant un passage emblématique qui ne cesse de répéter et opposer l'Église et le diable :

Car, quelle est la première confession salutaire au baptême des Chrétiens ? sinon qu'ils protestent « qu'ils renoncent au Diable, à ses pompes, et œuvres ? Donc les spectacles et pompes, selon notre profession, sont œuvres du Diable. Comment est-ce donc, ô Chrétien, qu'après le baptême tu cours après les spectacles, que tu confesses être œuvres du Diable ? Tu as renoncé une fois au Diable et à ses spectacles. Donc quand tu retournes aux spectacles, il est nécessaire que tu reconnais, que le sachant et le voulant, tu retournes au Diable. Car tu as renoncé à l'un et à l'autre, et n'en as fait qu'un de tous les deux ; Si tu retournes à l'un ; tu es retourné à tous les deux. Car, dis-tu, « je renonce au Diable, à ses pompes, à ses spectacles, et à ses œuvres » ; Et quoi après ? « Je crois, dis-tu, en Dieu le Père tout puissant, et en Jésus Christ son fils. » Donc premièrement on renonce au Diable, pour croire en Dieu, pource que quiconque ne renonce point au Diable, ne croit point en Dieu : par quoi qui retourne au Diable, abandonne Dieu. Or le Diable est en ses spectacles et pompes, et par ainsi, quand nous retournons aux spectacles, nous laissons la foi de Christ¹.

Cette longue citation offre une rhétorique imparable pour opposer théâtre et Église, dans un combat né dès le serment du baptême. Pour les protestants, aller au théâtre revient à renier son baptême, et donc faire allégeance au catholicisme. Le catholique prince de Conti reprend lui aussi *in extenso* cette citation², tout comme Jean le Marcant³ et Laurent Pégurier, qui rappelle dans sa *Décision faite en Sorbonne*⁴, ainsi que dans sa *Réfutation*, que les chrétiens

[...] ayant protesté dans le baptême de renoncer au diable, à ses pompes, à ses Spectacles, et à ses ouvrages, ils les pratiquent toutefois après le baptême ; et qu'ils n'ont pas plutôt fait profession de croire en Dieu, qu'ils font voir par leur conduite qu'ils suivent les maximes du diable, puisqu'il est dans les Spectacles et dans ses pompes⁵.

Dans le contexte catholique, l'association de la comédie et du baptême permet de cibler implicitement la religion protestante, dont le théâtre serait l'un des instruments de conversion. Le recours à Salvien de Marseille, et plus précisément à son opposition entre le baptême et le diable, permet d'établir une stricte séparation entre le théâtre et le christianisme, grâce à une relation exclusive : quiconque va au théâtre renonce à Dieu. Pour reprendre Salvien, cité par le Marcant :

¹ André RIVET, *op. cit.*, p. 111.

² Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 173-174.

³ Jean LE MARCANT, *La conduite du vrai chrétien*, Paris, E. Couterot, 1694, p. 461.

⁴ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 39.

⁵ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 149.

Pour donc croire en Dieu, on renonce auparavant au diable, parce que qui ne renonce point au diable, ne croit point en Dieu : d'où il s'ensuit que celui-là quitte Dieu qui retourne au diable. Or le diable se trouve dans ces spectacles, et parmi ces pompes ; de sorte que retournant aux spectacles, nous faisons banqueroute à la foi de Jésus-Christ¹.

Tertullien, Chrysostome et Salvien sont les plus cités et les plus spectaculaires, même s'ils ne sont pas les seuls. Les auteurs ont recours à de multiples sources chrétiennes pour renforcer leur argumentaire, et pour insister sur le caractère diabolique du théâtre. Saint Cyprien est également souvent repris, comme l'atteste le traité de l'abbé Cernay qui associe Cyprien à Tertullien pour rappeler que « l'ancienne croyance de l'Église » voit dans les spectacles des « renonciations du Baptême contre le Démon² ». Laurent Pégurier s'appuie aussi sur Cyprien pour affirmer le travail de sape du démon sur les actes innocents :

Que si Elie est monté sur un chariot, ce n'a pas été pour courir dans un Cirque ; que si David a dansé devant l'Arche, ce n'a pas été avec des mouvements lascifs, et que c'est par l'artifice du Démon que ces exemples tout saints qu'ils sont, leur deviennent défendus par le scandale qu'ils en prennent mal-à-propos. "Diabolo artifice ex sanctis in illicita mutata sunt". Voilà fidèlement la pensée de saint Cyprien³.

Jean Gerbais s'y réfère pour s'opposer au père Caffaro sur le danger du théâtre, mêlant dans sa citation les propos de Cyprien à la rhétorique de Salvien :

Je puis donc conclure hardiment avec saint Cyprien et contre notre Docteur, qu'un Chrétien qui a renoncé dans le Baptême aux pompes du démon et du monde, doit aussi renoncer aux Spectacles d'aujourd'hui ; et que d'y assister après avoir été baptisé, c'est renoncer à Jésus-Christ, comme il avait renoncé au démon dans son Baptême : « *Qui post Christum ad diaboli spectaculum vadit, Christo ut diabolo renuntiat*⁴ ».

Citer ces sources antiques permet de renforcer l'autorité des assertions théâtrophobes. Cependant, on remarque une différence de cet usage selon les pays. Les auteurs anglais sont en effet bien moins généreux en références patristiques. Or il n'est nul besoin de ces références pour diffuser l'image du théâtre comme Église du diable.

On observe un effet d'équilibrage entre le recours aux sources et l'emploi de l'image du temple diabolique. Si les auteurs anglais usent avec parcimonie des citations patristiques, ils sont en revanche bien plus diserts que les auteurs français sur l'image diabolique du théâtre. En citant les Tertullien et les Pères de l'Église, les théâtrophobes renforcent leur argumentation, en l'inscrivant dans une longue tradition chrétienne, mais témoignent surtout de l'orthodoxie de

¹ Jean LE MARCANT, *op. cit.*, p. 461.

² Abbé CERNAY, *Pédagogue des familles chrétiennes*, Paris, Pierre de Bresse, 1662, p. 448.

³ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 50.

⁴ Jean GERBAIS, *op. cit.*, p. 53.

leur position. Dès lors, la convocation du diable, dont l'effet rhétorique est certain sur des lecteurs effrayés quant à leur salut, permet de prolonger la réflexion sur les signes de l'hérésie, et la querelle du théâtre se double d'une rivalité interreligieuse. La comédie devient une arme au service des ennemis de la vraie religion. En cela, elle symbolise autant le temple protestant pour les catholiques, que l'église papiste pour les protestants.

Le recours aux autorités patristiques n'est cependant pas l'apanage des théâtrophobes, et peut servir à défendre au contraire la comédie. L'abbé d'Aubignac reprend également Cyprien pour souligner le rapport étroit du théâtre antique avec la religion, car « tout ce qui plaît aux yeux, ou qui flatte les oreilles au Théâtre, n'a point d'autre sujet que le respect qu'ils ont voulu rendre à quelques fausses Divinités, ou à des morts¹ ». En Angleterre, Edward Filmer cite également Cyprien, ainsi que Clément d'Alexandrie, en nommant le théâtre « chaire de peste » et « territoire du diable² ». Mais dans les deux cas, la référence antique décrédibilise cette position en insistant sur la différence contextuelle qui rend ces définitions anachroniques, et en montrant l'écart entre ces imprécations à grands cris et le peu d'effets qu'elles ont eu sur l'interdiction ou non des spectacles.

Motivations modernes

Si l'expression *ecclesia diaboli* n'est pas la plus courante, les auteurs théâtrophobes n'hésitent pas à employer d'autres formules qui activent de façon plus ou moins forte le même imaginaire d'un théâtre à la solde du démon. On voit dans les spectacles le reste d'un paganisme d'autant plus tenace que les chrétiens ne semblent pas voir le mal qu'il y a à se rendre dans le même temps à l'Église et aux spectacles. Or au XVII^e siècle, la situation a bien changé : le paganisme n'est plus, la France et l'Angleterre sont toutes chrétiennes, en dépit des tensions religieuses intenses qui les traversent. Après avoir vu combien les auteurs de la première modernité puisent leurs arguments chez les Pères de l'Église, il s'agit d'étudier à présent de quelle manière ils s'approprient ces thèses, et comment ils les insèrent dans leur propre argumentaire. Nommer le diable, en effet, n'est pas sans conséquence : c'est une façon de manifester son orthodoxie, mais au risque d'encourager la superstition des lecteurs et auditeurs.

¹ François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 32.

² « Had the Play-house been, as St. Cyprian calls it, the Seat of Infection ; or as Clemens Alexandrinus much to the same Sense calls it, the Chair of Pestilence ; and (to join the Authority of the Unclean Spirit along with them,) the Devils own Ground. » Edward FILMER, *A Defence of dramattick poetry*, London, Eliz. Whitlock, 1698, p. 41.

Motivations rhétoriques : nommer ou non ?

Pour recourir au diable, les auteurs anglais privilégient principalement *devil* et *Satan*, le premier étant nettement plus employé que l'autre¹. Si *devil* renvoie à une entité démoniaque indistincte, le second identifie nommément l'adversaire à combattre, personnalise la force diabolique, ennemi absolu de Dieu, dans un combat plus net entre deux camps bien distincts. En cela, les traités contre le théâtre oscillent entre ces deux visions, entre un diable intériorisé et un Satan bien réel. La dimension religieuse l'emporte sur la morale : en combattant le théâtre, on affronte bien encore une entité maligne, et non seulement de simples valeurs morales.

Sur ce point, Stephen Gosson se distingue de ses confrères. Alors qu'un John Northbrooke cite volontiers le diable, qu'il nomme parfois *Satan*, tout comme Antony Munday (dans des proportions inverses), Stephen Gosson fait le choix, dans *The School of Abuse*, de ne pas le nommer explicitement. Certes, il se réfère au diable, mais Satan n'apparaît pas, rappelant combien ce premier ouvrage a une dimension plus morale que religieuse. De la même manière, dans *Plays Confuted*, alors qu'il emploie souvent le terme *devil*, il ne cite *Satan* qu'à deux reprises, préférant faire du diable une figure plus abstraite et intériorisée qu'un ennemi individualisé. Le combat s'inscrit cependant dans une rivalité purement chrétienne : il ne s'agit plus de lutter contre les démons païens². Dès le début de la querelle, l'enjeu est de dénoncer l'ennemi du christianisme, qui n'est plus le paganisme, mais bien l'autre religion. Quand les Pères de l'Église combattaient les restes du polythéisme romain, les détracteurs modernes du théâtre affirment que leur ennemi est bien le diable chrétien, le rival de Dieu, qu'ils nomment volontiers ainsi.

Ce n'est qu'avec le traité de Jeremy Collier, à la fin du siècle, que l'emploi de *devils* s'intensifie. Collier en use presque autant que de son singulier. Il en va de même pour Edward

¹ *Devil* est cité à 225 reprises (et 452 fois chez Prynne), qui représente 42% de l'ensemble des occurrences relevées. Presque tous les auteurs l'emploient en majorité, à l'exception de John Northbrooke (38%), Antony Munday (33%) Baxter (26%), et William Rankins qui n'en fait usage qu'à 26%. William Prynne l'emploie à 452 reprises, soit 74% des références au diable. L'autre moyen de nommer le diable est de l'appeler par son nom. Satan est employé à hauteur de 23%, c'est-à-dire 121 occurrences. Les auteurs les plus friands de Satan sont justement William Rankins, qui le cite 17 fois sur un total de 26 occurrences, Antony Munday (4 occurrences sur 6) et Baxter (23 occurrences sur 35). Prynne, quant à lui, cite « Satan » à 102 reprises, qui représente 17% des occurrences relevées. Quant à *Lucifer*, seuls deux auteurs y ont recours : John Northbrooke et Phillip Stubbes, et seulement une seule fois. 22% des références aux diables concernent l'emploi de l'adjectif *evil*, dont certains auteurs font un usage conséquent. C'est le cas par exemple de John Rainolds, qui l'emploie 52 fois, pour ne citer qu'une fois le diable sous le nom de *Satan*, et faire mention des *Devils* à deux reprises.

² L'usage de *Devils* est bien moins fréquent, à hauteur de 13%. Il n'est presque pas employé durant toute la première moitié du XVII^e siècle. John Northbrooke et John Rainolds en font un usage de moins de 10% (9% pour Northbrooke, soit 5 occurrences, 4% pour Rainolds avec 2 occurrences). Prynne ne l'emploie qu'à 52 reprises, soit 9% du total des expressions recensées.

Filmer, qui y a recours à 14 reprises (contre 13 pour le singulier). Chez Collier, ce sont les dramaturges qui ont recours aux démons¹, et qui seraient en sorte les héritiers d'un paganisme antique, qu'ils défendent sur scène. Au contraire l'homme d'église prend soin d'employer le diable au singulier lorsqu'il écrit en son nom propre. Les dramaturges et comédiens sont non seulement coupables de blasphème, mais aussi de faire régresser la société vers un temps antique révolu.

En France, si la convocation du « diable » ou du « démon » est la plus fréquente, faisant directement référence à l'imaginaire chrétien², le recours aux « démons » fait lui référence aux dieux païens, ou au christianisme primitif³. Le Prince de Conti réserve son emploi à la traduction de Tertullien, saint Cyprien, saint Chrysostome et Salvien⁴. Yves de Paris y a recours pour rappeler l'origine des spectacles⁵. Lorsque André Rivet cite « les démons » c'est également pour se référer aux « Dieux des Gentils⁶ ». De la même manière, l'abbé d'Aubignac use principalement du terme « démons⁷ ». Il peut sembler paradoxal qu'un des grands défenseurs du théâtre soit l'un de ceux qui rappelle le plus l'origine diabolique des jeux scéniques. Or toutes les occurrences qu'il emploie font référence au temps païen, que ce soit saint Augustin⁸, les « Grecs⁹ », Tertullien¹⁰, ou encore saint Cyprien¹¹. Les démons ne sont rien d'autre que « ces Dieux abominables » du paganisme¹². En usant donc dans le même temps du « Diable » et des « démons », d'Aubignac cherche à en faire des synonymes pour rétablir l'historicité des textes chrétiens primitifs : lorsque les Pères parlent du diable, il faut avant tout entendre les dieux païens. Comme il le rappelle :

¹ Il les accuse notamment de se promettre sur scène « l'Enfer, le désordre, les démons, les maladies et tous les fléaux de ce monde et de l'autre » (« What is more frequent than their wishes of Hell, and Confusion, Devils and Diseases, all the Plagues of this World, and the next, to each other ? ») Jeremy COLLIER, *A Short View*, p. 56. Voir aussi p. 189, 192, 255 et 260.

² Tout comme en Angleterre, les termes les plus employés sont « diable » (237 occurrences) et « démon » (159 occurrences), qui à eux deux comptabilisent 55% des références au diable.

³ Les auteurs se servent de « démons » à 87 reprises, soit 15% des occurrences.

⁴ Les références s'échelonnent entre la page 90 et la page 174, soit dans les extraits des premiers textes chrétiens.

⁵ « Aussi je me figure que les Démons apaisèrent la peste qu'ils causaient à Rome, lorsque selon leurs Oracles, on institua les jeux Circenses, d'autant qu'ils faisaient plus de mal aux hommes, par les lascivetés des théâtres, que par les contagions de l'air ». YVES DE PARIS, « Des théâtres. Chapitre VIII. », dans *Les morales chrestiennes*, Paris, Denis Thierry, 1639, p. 518.

⁶ André RIVET, *op. cit.*, p. 25.

⁷ 23 occurrences sur 47, soit 49% des occurrences relatives au diable.

⁸ François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹ *Ibid.*, p. 68.

¹² *Ibid.*, p. 71. Il nomme certes dix fois le « Diable », mais uniquement dans des citations des Pères de l'Église.

Il ne faut donc point trouver étrange que l'on ait interdit aux premiers Chrétiens avec tant de rigueur les Jeux du Théâtre, et tous les autres Spectacles du Paganisme, puis qu'ils avaient partout les marques de l'hommage honteux et détestable que l'on y rendait aux Démons. Mais maintenant qu'ils sont purifiés de toutes les cérémonies de cette impiété, et que la Religion Païenne est entièrement abolie parmi les peuples de l'Occident, cette raison qui fut autrefois si puissante dans la bouche des Pères de l'Église, n'est plus maintenant considérable ; et *cette défense qu'ils prêchaient avec quelque sorte d'anathème, n'a plus ce fondement dans notre siècle*¹.

Sa *Dissertation* est une explication historique de la haine des premiers chrétiens, qui s'attache à rappeler ce que l'on entend alors par « diable », pour mesurer et creuser l'écart avec son acception moderne.

Deux stratégies s'opposent dans la façon d'insérer cette référence au diable dans un argumentaire théâtrophobe. Certains auteurs préfèrent la stratégie de l'accumulation, comme Jean Le Marcant, qui sature un passage de son texte d'une dizaine d'occurrences de « diable » pour mieux saisir son lecteur². Daniel Tilenus, dès les premières pages de son traité, choisit également la multiplication des anathèmes pour définir le théâtre comme « un Exercice que les anciens Chrétiens appelaient peste des Esprits, chaire de pestilence, subversion d'honnêteté, boutique de turpitude, fêtes de Satan, Abrégé du service que rendaient les Païens à leurs faux Dieux³ ». L'accumulation de formules permet d'une part d'attribuer au théâtre un passif lourd, une forme de casier judiciaire rhétorique, dont la liste vient rappeler tous ses méfaits antérieurs. Elle en fait également miroiter toutes les facettes maléfiques, et souligne la permanence de son mal. Quelques décennies plus tard, l'abbé Voisin (s'appuyant sur les écrits du père Guzman) joue également sur l'opposition entre l'unique foyer du mal et la multiplicité de ses appellations, en mettant en évidence les différentes sources auxquelles il se réfère :

Les uns, dit-il, appellent les Théâtres les écoles des vices : D'autres les appellent des Chaires de pestilence, et d'erreur : Quelques-uns les nomment les temples et les Églises du diable : les sanctuaires de Venus : les pompes du monde, et sa plus grande vanité. D'autres disent que ce sont les solennités du diable, et les fêtes de Satan. Il y en a qui les appellent, les boutiques du péché, de la débauche, et de la méchanceté : les cours de l'oisiveté : les consistoires de l'impureté : D'autres les appellent les fournaises de Babylone : la peste de la République ; les sources de plusieurs maux⁴.

Ce long catalogue de dénominations injurieuses souligne combien le théâtre est une source inépuisable de « maux », qu'on finit par ne plus pouvoir nommer véritablement. Le procédé de

¹ *Ibid.*, p. 89-90.

² Jean LE MARCANT, *op. cit.*, p. 461-462.

³ Daniel TILENUS, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Joseph VOISIN, *op. cit.*, p. 404.

la liste calomnieuse est également employé en Angleterre, par William Crashawe par exemple, qui fait des spectacles « un bâtard de Babylone, une fille de l'erreur et de la confusion, un dispositif infernal (le divertissement même du diable, pour se moquer des choses saintes) transmis par lui aux païens, par eux aux papistes, puis par eux à nous¹ ». William Prynne reste le grand champion de l'accumulation et des formules inventives pour faire du théâtre une invention diabolique, des « écoles de Satan² », « la fontaine de tout péché et de malice, le véritable égout et le centre de toutes les immondices³ », « le produit de Satan et le nid de l'Enfer⁴ », « les œuvres et pompes de Satan⁵ », mais aussi (citant Chrysostome) « les fables de Satan, les mystères démoniaques, les nourritures impures du diable », les salles de théâtre étant « des assemblées du diable⁶ » et des « tableaux sataniques⁷ ». Citant ensuite Munday et Salvien, il explique que les théâtres sont « les écoles, les professeurs de paillardise et d'outrage ; les nids du diable, la chaire de pestilence, les égouts de tout péché, les pompes et places souveraines de Satan, le poison des âmes et des mœurs des hommes, les épidémies et les brèches du bien public [*Commonwealth*], etc.⁸ ». De fait, il démultiplie la puissance néfaste du théâtre, en variant et développant tous les vices possibles.

L'autre stratégie consiste au contraire à user seulement quelques fois de la référence à Satan au sein de son argumentaire pour en exacerber l'impact rhétorique⁹. Dans son *Traité des théâtres*, Philippe Vincent semble par exemple avoir décidé de ponctuer de façon régulière son argumentation d'allusions au diable. Il rappelle constamment la dimension diabolique du théâtre, sans jamais choisir de lister toutes les expressions des Pères dans une série de citations¹⁰. Il ouvre immédiatement son deuxième chapitre sur une citation de Chrysostome et

¹ « a Bastard of Babylon, a daughter of error and confusion, a hellish deuce (the diuels owne recreation, to mock at holy things) by him deliuered to the Heathen, from them to the Papists, and from them to vs ». William CRASHAWE, *op. cit.*, p. 169.

² « Schools of Satan ». William PRYNNE, *op. cit.*, p. 10.

³ « the fontaine of all sinne, and wickednesse : the very sincke, and center of all vncleannesse ». *Ibid.*, p. 15.

⁴ « he very product of Satan, and the broode of Hell ». *Ibid.*, p. 16.

⁵ « the workes, and Pompes of Satan ». *Ibid.*, p. 43 et 49.

⁶ « the Deuils conuenticles ». *Ibid.*, p. 50.

⁷ « Satanicall array ». *Ibid.*, p. 219.

⁸ « Schooles, the Tutors of Bawdery and Abuse ; The nests of the Devill ; the chaire of pestilence, the sinkes of all sin, the pompes and soveraigne places of Satan ; the poyson of mens soules and manners, the plagues and overtures of the Commonwealth, &c. » *Ibid.*, p. 488.

⁹ L'emploi est variable selon les traités : certains y font référence une seule fois (comme le père Senault), d'autres le citent abondamment, à l'instar du père Soanen qui le nomme à 25 reprises. L'abbé Voisin est celui qui s'y réfère le plus, ce qui s'explique par la reprise du texte du Prince de Conti, qui use à 51 reprises d'expressions ayant trait au diable. Seuls douze textes présentent plus de dix occurrences.

¹⁰ Il y a recours à 14 reprises sur 71 pages, pour une moyenne d'une mention toutes les cinq pages.

une évocation du diable¹. C'est là la première occurrence du traité, qui intervient au sujet de l'invention des théâtres considérés d'emblée comme une entreprise diabolique. La suite se structure en deux temps, de façon équilibrée, où il consacre ses premières pages à rappeler son assise théorique, pour construire progressivement l'image du théâtre comme Église du diable. Après en avoir rappelé l'origine, il fait de la salle de spectacle un lieu de culte satanique², d'autant plus dangereux que Satan lui a donné l'apparence d'un spectacle innocent, rendant de fait la loi inefficace³. Le théâtre apparaît alors comme un lieu littéralement hors-la-loi, qui échappe aux règles du monde, un territoire entièrement contrôlé par les forces maléfiques, qui étendent leur pouvoir au-delà de la scène elle-même :

Satan y a d'autres soufflets de la convoitise, comme pour exemple, le concours grand qui s'y fait, ce qu'on y est assis pêle-mêle, et proches les uns des autres, les propos qu'on se tient mutuellement sur le sujet qui se joue⁴.

Ayant ainsi fait du théâtre un espace diabolique, Vincent rappelle alors le serment du baptême qui fait que tout chrétien renonce « au diable et à ses Pompes⁵ ». Plutôt que de faire de ce serment un argument fondateur pour interdire la fréquentation de la Comédie, le polémiste préfère d'abord élever progressivement le théâtre en édifice diabolique, avant de rappeler les devoirs du chrétien, au pied du mur. Et au milieu de son traité, il nomme enfin les théâtres « des Églises du diable » (citant ainsi Tertullien) et « la boutique du diable⁶ » (citant Chrysostome).

La seconde partie s'émancipe des références aux Pères de l'Église. S'il peut encore les citer, Vincent s'approprie en effet les références au diable, qu'il convoque directement. Son argumentaire vise alors le théâtre contemporain, pour montrer combien les théâtres de son temps restent diaboliques malgré leur apparente mutation. Il met en avant la duplicité des spectacles, qui osent se dire réformés alors qu'il ne s'agit là que d'un masque⁷. Il développe

¹ « En premier lieu, si nous remontons à la première origine des Théâtres, saint Chrysostome soutient, que Satan le premier les dressa ès villes, afin qu'on y vaquât à son culte. » Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 5.

² « Puis donc qu'aller aux Théâtres, C'est se rendre aux lieux que l'idole s'était affectés, et en quelque façon renouveler les anciens hommages qu'on y rendait à Satan, les vrais Chrétiens en doivent concevoir de l'horreur. » *Ibid.*, p. 6.

³ « Il faut donc reconnaître là un très dangereux artifice du diable, qui s'est avisé de ce subtil moyen d'épandre son plus noir venin, faisant dire impunément dessus le Théâtre, ce qui ailleurs serait puni de mille gibets et de mille roues. » *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 33 et 35.

⁷ Il avait amorcé cette thématique du théâtre masqué dans un premier temps en jouant sur la duplicité de Lucifer : « Mais comme Satan pour se déguiser un temps, et paraître lors en Ange de lumière, ne laisse pas d'être Satan, Encore que les Théâtres, parfois, prennent un plus beau masque, et ne montrent pas ce qu'ils ont de hideux, ils ne laissent pas d'être toujours les mêmes, c'est-à-dire, des lieux destinés de leur nature à la dissolution ». *Ibid.*, p. 14.

cette idée en l'associant à deux reprises à la figure du diable : il réfute que le théâtre puisse être « honnête » et « tolérable » puisqu'en réalité « Satan faisait un leurre, et un piège pour les autres, où il mêlait son venin ; Ce qui se trouve de même ès Théâtres d'aujourd'hui¹ ». Puis, au nom de cette duplicité du théâtre, il interdit de mettre en scène les « écrits divins », soulignant que « Dieu veut qu'ils soient publiés par ceux qu'il s'est consacrés pour être sa bouche, et non pas qu'on les oie de ces autres impures, que Satan loue, pour dire des vanités, ou des saletés² ». Par ces arguments, Vincent insiste sur la véritable nature du théâtre : un stratagème diabolique destiné à prendre dans sa nasse les chrétiens inconscients qui s'y seraient aventurés. En effet, il souligne que « Satan tend [au théâtre] ses pièges pour corrompre les mœurs³ », et que ceux qui tentent de dédouaner les spectacles risquent « de tomber au piège du diable⁴ ».

La stratégie de Philippe Vincent se construit donc en trois temps, chacun ponctué par une allusion à Satan : il reconstruit les origines du théâtre pour l'ériger en temple diabolique ; puis il affirme que la Comédie est une véritable « Église du diable » ; enfin il expose la duplicité de cette Église qui use de sa prétendue réforme pour mieux séduire et perdre les chrétiens. Il conclut son traité sur une double référence au diable, tout d'abord implicite, en affirmant à ceux qui voudraient s'aventurer au théâtre qu'« un tel chemin ne saurait être celui du salut, mais c'est tout notoirement celui qui mène en l'Enfer⁵ » ; puis en intimant de prendre « garde de mêler les choses de Dieu, avec celles qui sont du Diable⁶ ». Dans les deux cas, « Enfer » et « Diable » clôturent son texte : le premier termine le chapitre XII, le second la conclusion générale. Plutôt que de jouer sur le caractère spectaculaire des formules patristiques, Vincent use du diable d'une façon plus ponctuelle, qui structure l'ensemble de son traité pour lui fournir un point d'aboutissement. Le texte commence par présenter le théâtre comme un lieu de culte diabolique, puis il expose sa duplicité et sa sournoiserie, pour en définitive réaffirmer sa dimension cultuelle, à l'opposé du christianisme. La Comédie devient antinomique de l'Église : alors que l'une mène au « salut », l'autre conduit tout droit en « Enfer », si bien qu'il faut observer une stricte séparation entre les deux, chacune étant pleinement consacrée à son Dieu.

Le recours ponctuel au diable permet d'étendre sa portée polémique. Il ne s'agit en effet pas là d'un lieu commun, ni d'une simple expression injurieuse, mais bien d'une réalité qu'il

¹ *Ibid.*, p. 42.

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶ *Ibid.*, p. 71.

faut combattre, et qu'on ne peut nommer qu'avec prudence. Lorsque le diable surgit enfin, la frayeur redouble, et le danger du théâtre est alors exacerbé. Mais pour que l'effet fonctionne, encore faut-il que Satan reste un personnage redouté et bien vivant dans l'esprit des lecteurs et spectateurs. La seconde moitié du XVII^e siècle voit un changement de perception vis-à-vis du démon, que les traités polémiques prennent en compte, infléchissant leur stratégie argumentative.

Si Satan est largement convoqué, son usage se modifie cependant au cours du temps. On en vient à l'associer à d'autres images, voire à dissoudre sa propre effigie, pour en atténuer la présence. À la suite des travaux de Descartes, on note un tournant intellectuel avec l'apparition d'un scepticisme philosophique. On en vient à débattre du diable. Si personne ne nie son existence, on interroge sa matérialisation. Comme le souligne Robert Muchembled : « En quittant la sphère proprement théologique pour celle de la philosophie et de la littérature, le démon perdait de sa réalité¹ ». Puisque la pensée cartésienne envisage un Dieu qui s'est retiré du monde pour le laisser fonctionner de façon mécanique, la présence du diable devient également moindre. Le démon acquiert une dimension plus intérieure, si bien que l'on finit par laisser chacun voir le diable comme il veut. Mais c'est surtout le traité de Balthasar Bekker qui influence fortement les mentalités, participant d'un changement idéologique profond : son inspiration rationaliste le pousse à ranger les pratiques de sorcellerie et les apparitions diaboliques dans le camp de la superstition. Ses thèses rencontrent un véritable succès et influencent durablement les esprits : une certaine inflexion rationaliste, dans les écrits théâtrophobes, l'atteste². Le diable y disparaît peu à peu.

Dès le développement de la pensée de Port-Royal, le concept de « monde » surgit davantage dans les écrits théâtrophobes, à partir des années 1660, surtout dans le *Traité de la comédie et des spectacles* du Prince de Conti, le diable n'est jamais explicitement évoqué. Ce n'est que dans les parties sur « la tradition de l'Église » et « les sentiments des Pères de l'Église » sur la Comédie et les spectacles que Conti emploie les termes de « diable » et de « démon ». La première partie de son traité, consacrée à la condamnation du théâtre à partir d'exemples tirés du répertoire contemporain, préfère évoquer le « monde », qu'il associe de façon implicite au diable. Les spectacles deviennent le lieu de transmission des valeurs mondaines, à l'image d'un Évangile dévoyé, comme lorsqu'il s'en prend à l'ambition : « Pour

¹ Robert MUCHEMBLED, *op. cit.*, p. 212.

² Robin ATTFIELD, « Balthasar Bekker and the decline of the Witch-Craze : The old demonology and the new philosophy », *Annals of Science*, vol. 42 / 4, Taylor & Francis Group, 1984, p. 383-395.

l'ambition, qui est proprement la fille de l'orgueil, elle est trop honorée dans le monde pour ne l'être pas dans la Comédie¹. » Il associe l'ambition à l'un des sept péchés capitaux, et met en évidence une logique qui serait propre au théâtre : tout ce qui est condamné par l'Église est encensé par le monde, et tout ce que le monde promet doit trouver sa place sur scène. La conclusion du traité cible ses lecteurs, que Conti définit comme « ceux qui sont remplis des maximes de la chair et du monde, et que Dieu par un juste mais terrible jugement, a abandonnés aux désirs de leur cœur² ». Point de diable, même si tout permet de l'identifier : l'appétit pour la chair et la concupiscence, la réprobation et l'abandon de Dieu. Conti garde l'effet de balancier entre Dieu et le diable, mais efface son nom au profit du « monde » qui constitue son empire. Ainsi, tout ce qui appartient au monde appartient en fait au démon, et le théâtre devient le relais de la parole diabolique. Mais si le fond de l'argument ne change pas – les spectacles restent les pompes du diable – la forme déployée ici semble contourner le nom même du diable, pour élargir sa puissance maléfique au monde.

À la fin du siècle, en Angleterre, les auteurs évacuent également la figure du diable, au profit d'images plus vastes. Chez Richard Burrige par exemple, en 1702, la salle devient une véritable « fosse de l'Enfer³ ». Le public n'est plus possédé par le démon, il est lui-même une forme de diable qui défie Dieu et se moque de son salut. En décrivant les acteurs qui « remercient Satan » et qui « l'invitent à faire ce qu'il peut de pire⁴ », Burrige fait de l'assemblée un agrégat de petits démons, de la fosse aux galeries. Mais le diable et son action dévastatrice disparaissent au profit du public qui incarne littéralement tous les vices diaboliques. Les hommes sont présentés dans une attitude de défi face à Dieu. Ils sont moins possédés par le diable que méprisants à l'égard de Dieu et de leur salut. Si l'Enfer est sur Terre, c'est à cause d'un comportement chrétien volontiers impie, mais non plus à cause de l'action sourde et permanente du Démon, dont l'identité se dissout au profit du symbole qu'il représente. Les références s'amenuisent mais son ombre reste encore visible.

À la fin du XVII^e siècle, recourir au diable ne semble plus être un moyen efficace pour condamner la scène, en accord avec le changement idéologique d'ensemble. Jeremy Collier ne le mentionne jamais en tant que tel⁵. S'il s'y réfère ensuite, c'est pour accuser la scène d'être

¹ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Richard BURRIDGE, *A Scourge for the Play-houses or, The character of the English-stage*, London, 1702, p. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ Il cite « devil » et son pluriel à 35 reprises, mais jamais pour définir la scène. Dans un premier temps, il fait de la poésie un « breuvage empoisonné » créé par le « dispensaire du diable ». Il s'appuie pour cela sur Platon. Jeremy COLLIER, *A Short View*, London, S. Keble, 1698, p. 5.

un lieu où les acteurs se permettent de jurer et blasphémer en toute impunité¹. Les principales occurrences renvoient en réalité à la scène, et aux personnages dramatiques qui se disent possédés du démon, comme dans *Don Quichotte*, où l'un des personnages s'écrie : « Je crois que le diable est en moi² », ou dans *The Provok'd Wife*³. Il cite également *King Arthur* pour la liste de personnages surnaturels qui y sont convoqués⁴, et pour déplorer que la pièce de Dryden fasse de la représentation de l'Enfer un « puissant divertissement⁵ ». Il cite à deux reprises le diable dans le chapitre VI, en prenant soin de rappeler qui est l'auteur des affirmations⁶. La seule référence au diable qu'il fait sienne se trouve dans sa conclusion. Après avoir cité saint Augustin pour définir le théâtre comme « un lieu haï de Dieu et hanté par le diable⁷ », il affirme que « ces divertissements sont tels que ceux auxquels on a renoncé lors du baptême. Ils sont les vanités du monde maudit, et les ouvrages du diable, dans le sens le plus ouvert et le plus catégorique du terme⁸ ». La dernière partie de la phrase semble renforcer la présence du diable, tout en l'élargissant à une dimension plus symbolique. Autrement dit, il faut entendre par diable tout ce qui peut éloigner de Dieu, mais non plus seulement le penser comme un individu. La dimension diabolique du théâtre devient une image, et il faut attendre l'année suivante, pour qu'il développe un peu plus ce caractère démoniaque : « La scène est souvent un emblème vivant de l'Enfer. Il y a le langage et l'obscénité, il y a les démons également, et presque tout sauf les ténèbres et le désespoir⁹ ». Mais Collier s'en prend d'abord à ce qui se représente sur scène, la langue, les images et les personnages se grimant en démons. Le diable, en tant que tel, y a disparu.

En France, la disparition du diable la plus flagrante se produit dans les *Maximes et Reflexions sur la Comédie* de Bossuet. À aucun moment l'évêque de Meaux n'évoque le démon. Pourtant, quelques décennies auparavant, Pierre Nicole ne manquait pas de convoquer

¹ *Ibid.*, p. 56.

² « I think the devil is in me », *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁵ « To see Hell thus play'd with is a mighty Refreshment » *Ibid.*, p. 189.

⁶ Il renvoie notamment à Tertullien, dont il reproduit tout un passage qui se conclut par l'exhortation à louer le Seigneur plutôt que le diable : « Have you not heard how that St. Paul exhorts us to rejoyce in the Lord ? He said in the Lord ; not in the Devil. » *Ibid.*, p. 270.

⁷ *Ibid.*, p. 276.

⁸ « These Entertainments are as it were Litterally renounc'd in Baptism. They are the Vanities of the wicked World, and the Works of the Devil, in the most open, and emphatical Signification. » *Ibid.*, p. 285.

⁹ « The Stage is oftentimes a lively Emblem of Hell; There's the Language, and the Lewdness ; There are the Devils too, and almost every thing but the Darkness and Despair. » Jeremy COLLIER, *A Second Defence of the Short View*, London, S. Keble, 1700, p. 16.

le diable dans son *Traité de la comédie*¹. La Comédie apparaissait alors comme un de ces pièges tendus par le Malin pour éteindre la prudence du chrétien et l'enserrer dans ses filets. Nicole se gardait déjà bien de faire explicitement du théâtre une Église du diable, mais Bossuet va plus loin. Le théâtre n'est plus que des « restes du paganisme », et toute mention à Satan disparaît. Il préfère expliquer que le théâtre est infréquentable « parce que les passions qui ont formé les dieux des gentils y règnent encore, et se font encore adorer par les chrétiens ». Il n'existe plus de démons païens qui préfigurent le diable chrétien, mais seulement des « dieux des gentils ». Bossuet sépare Satan du paganisme, tout en refusant de refaire une histoire du théâtre diabolique. Faisant fi des autorités patristiques, il ne reprend pas non plus l'argument de l'*ecclesia diaboli*, préférant une argumentation plus abstraite pour condamner le théâtre. Les spectacles ne sont plus une tentation ni un piège, mais seulement de « longs amusements » et des « choses vaines » qui éloignent le chrétien de son devoir².

L'emploi rhétorique du diable révèle deux spécificités. La première concerne sa dénomination, qui diffère selon les pays. Contrairement aux théâtrophobes anglais qui n'hésitent pas à l'appeler « Satan », les auteurs français taisent son nom, au profit du « diable » et du « démon », ne l'incarnant pas dans une identité précise. Cela étant, les auteurs théâtrophobes le convoquent de façon massive : le diable hante les traités polémiques, de façon plus ou moins explicite. Mais s'ils sont nombreux à y faire allusion, et à associer le théâtre à un culte du démon, il y en a peu qui reprennent explicitement l'argument, ou décident de se l'approprier. La plupart préfèrent citer les Pères de l'Église, et ainsi maintenir une certaine distance vis-à-vis de l'argument, plutôt que de réactiver l'image dans un contexte contemporain. Cette double tendance à la désincarnation et à la mise à distance par la citation se renforce au fil du temps, dans les emplois respectifs de « diable » et « démon ». Jusque dans les années 1670, on préfère l'usage du « diable³ ». En revanche, le dernier tiers du XVII^e siècle voit un infléchissement au profit du terme « démon⁴ ». Progressivement, le malin perd son individualité et son identité, au profit d'un terme qui le range parmi l'ensemble des forces obscures, et finalement, que ce soit en France ou en Angleterre, les auteurs font de moins en

¹ Il rappelle par exemple que pour saint Paul, « toutes les créatures corporelles qui attirent nos cœurs par l'entremise de nos yeux, sont autant de rets dont le Diable se sert pour nous prendre ». Pierre NICOLE, *Traité de la comédie* [1667], Laurent Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1998, p. 104.

² Jacques Bénigne BOSSUET, « XXXV. Conclusion de tout ce discours », *op. cit.*, p. 271.

³ 9 traités y ont majoritairement recours, contre 4 qui préfèrent « démon » (sur un total de 28 textes).

⁴ Sur 26 textes (entre 1675 et 1707), seuls 4 préfèrent « diable », contre 18 qui privilégient l'emploi de « démon ».

moins référence au démon pour justifier leur haine du théâtre¹. Le diable devient un symbole, une simple image que l'on finit par ne plus évoquer, préférant la logique ou la morale. Si le théâtre reste un adversaire des Églises chrétiennes, il n'est désormais plus inventé ni contrôlé par le diable en personne. À l'image de la description alarmiste de Richard Burridge, ce sont ceux qui s'y rendent qui sont déjà de petits diables en puissance, et qui investissent ce lieu pour défier Dieu.

La deuxième spécificité concerne la façon dont le diable est employé. Puisque le convoquer ne va plus de soi, le fait d'y recourir témoigne d'une visée argumentative précise. Certains auteurs décident de l'employer dans une logique d'accumulation, pour multiplier l'aura diabolique de la Comédie, contrairement aux premiers témoignages théâtrophobes qui, s'inscrivant directement dans des traités de démonologie, n'avaient pas besoin de convoquer sans cesse le démon. La liste calomnieuse dans les textes contre le théâtre permet de conserver la nocivité diabolique de la scène, sans pour autant l'inscrire dans des pratiques de sorcellerie suspicieuses, voire déconsidérées. D'autres au contraire privilégient un usage parcimonieux de Satan, pour en faire un fil conducteur, ou un point d'orgue de leur argumentation, faisant du théâtre un culte satanique. Le recours au diable relève donc d'un choix rhétorique paradoxal : alors qu'il perd en matérialité dans les esprits, il reste une figure de poids pour disqualifier la comédie. S'il ne crée plus l'effroi irrationnel chez les spectateurs, le diable devient métaphore utile pour condamner non seulement la pratique théâtrale, mais aussi pour cibler à travers elle d'autres adversaires.

Motivations religieuses : cibler l'hérétique

Faire du théâtre un lieu propice à l'idolâtrie revient à affirmer qu'il s'y joue un culte des idoles, quand bien même la notion pose de nombreuses questions sur ce qu'on entend par « idole ». Dans un premier cas, l'idole apparaît comme une fausse divinité, et renvoie au paganisme. Dans un second cas, si l'on adopte le point de vue de celui qui pratique l'idolâtrie, l'idole peut correspondre à une image du divin, qu'elle soit ou non affiliée à la « vraie » religion ; il s'agit dans ce cas d'un détournement de la vraie piété, qui ne vénère plus Dieu mais son image². Associer l'idolâtrie au théâtre présente un triple avantage. Cela permet d'abord

¹ En France, on passe d'une moyenne de 12 occurrences par texte en 1579 à 9 au début du XVIII^e siècle. En Angleterre, la tendance est bien plus nette, puisque l'on passe de 37 occurrences en moyenne à 9, dans le même laps de temps.

² Sur la question des idoles, voir la thèse de Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *op. cit.*

d'invoquer la caution patristique : si le théâtre est une Église diabolique, c'est parce qu'à l'origine, il favorisait le culte des divinités païennes. Les Pères de l'Église, et en particulier Tertullien, ont mis en évidence le caractère idolâtre du théâtre païen, dont ils rappellent l'origine superstitieuse et « souillée¹ ». Ensuite, dans un contexte moderne, cela permet de lier paganisme et papisme : le théâtre moderne est idolâtre parce qu'il encourage à la fascination pour des images et détourne le chrétien de ce qui devrait être le véritable objet de sa dévotion, au profit d'un simulacre. En ce sens, l'accusation d'idolâtrie est particulièrement féconde en Angleterre, où le XVI^e siècle a vu de nombreux épisodes iconoclastes, pendant l'installation de la religion réformée puis pendant l'*interregnum*. L'image est devenue le symbole de la religion catholique. Comme le souligne Michael O'Connell, la Réforme s'accompagnant de la propagation de la Bible, le texte assure une fidélité à la parole biblique, alors que l'image est au contraire susceptible de déformer, voire trahir les préceptes évangéliques. Le mot écrit devient norme de vérité, la religion réformée étant alors en proie à une forme de « logolâtrie », face à un catholicisme noyé dans une idolâtrie coupable². Troisièmement, l'accusation d'idolâtrie permet d'établir une séparation stricte du débat en deux camps. D'un côté le vrai, de l'autre l'hérétique idolâtre. Les théâtrophobes donnent alors à cet hérétique de multiples figures, qu'il soit païen, protestant ou catholique. Dans ce contexte, le théâtre, par son pouvoir visuel, devient le grand adversaire de l'Église, seule détentrice du vrai principe d'adoration. Dès lors, accuser le théâtre d'être une contre-Église permet à l'Église de toucher simultanément deux cibles : l'adversaire religieux aussi bien que le théâtre.

Dans l'Angleterre anglicane de la fin du XVI^e siècle, l'ennemi religieux prend principalement les traits du catholicisme, ou du « papisme ». C'est dès les premières polémiques qu'on accuse le théâtre d'être l'emblème du papisme. Dans *Plays confuted in Five Actions*, Stephen Gosson établit un lien de cause à effet entre l'idolâtrie et le diable. Reprenant les propos de Thomas Lodge, il affirme :

[...] les païens consacraient leurs spectacles à honorer leurs dieux, ce qui est bien vrai, mais aussi bien plus utile pour les renverser que pour les affermir, car tout ce qui était consacré à honorer les dieux païens étaient consacré à l'idolâtrie [...] Étant consacrés à l'idolâtrie, ils ne sont pas de Dieu, et s'ils ne sont pas issus de Dieu, ils sont la doctrine et les inventions du diable³.

¹ TERTULLIEN, *op. cit.*, p. 171.

² Michael O'CONNELL, « The Idolatrous Eye : Iconoclasm, Anti-Theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theater », *ELH*, vol. 52 / 2, 1985, p. 186-187.

³ « playes were consecrated by the heathens to the honour of their gods, which in deede is true, yet serueth it better to ouerthrow them them establish them : for, whatsoeuer was consecrated to the honour of the Heathen Gods was

Puis il dénonce la présence des spectacles dans la ville, déplorant que ses concitoyens « tolèrent davantage de préceptes italiens dans leur esprit que de religion anglaise dans leur cœur¹ ». Gosson condamne la pensée dichotomique de ses concitoyens qui professent leur anglicanisme tout en s'adonnant à la « doctrine du diable ». Cet accommodement des londoniens au vice ne fait alors que servir le démon qui peut ainsi étendre son pouvoir sur la ville². Gosson souligne enfin que le diable se manifeste par ses « ambassadeurs » envoyés en Angleterre depuis « le changement de religion » qui l'a galvanisé. Les Italiens sont les compagnons de route du diable, dont Gosson décrit la stratégie en deux temps. Tout d'abord la diffusion d'idées par le livre, puis la matérialisation de ces idées par la scène³. Mais il ne fait pas explicitement référence au papisme, préférant activer la veine patriotique : plutôt que de faire allégeance à une autre religion, il sous-entend que les spectateurs du théâtre s'asservissent à une politique, jouant davantage sur la peur de l'étranger que sur la menace de l'hérésie. Gosson fait appel à un double désir de pureté : renoncer au théâtre, c'est renoncer aux assauts du diable et aux influences étrangères. Le théâtre est ici le lieu où cette influence peut se déployer : influence d'abord politique, puis religieuse, qui vise à diffuser subrepticement un culte dénaturé dans une Angleterre encore trop fragile.

La référence est parfois plus explicite, et l'on peut se servir du théâtre pour expliquer la différence fondamentale entre les religions. Le théâtre peut devenir l'un des principaux éléments de dénaturation de la religion. C'est ce qu'affirme William Prynne, pour qui le problème du papisme s'explique par son recours au spectacle. Il condamne tout d'abord que les « prêtres papistes et jésuites » puissent « profaner » les saintes Écritures en les mettant en scène. Puis il étend la contamination au culte entier : faire de l'eucharistie un temps spectaculaire finit par « transformer la messe elle-même, avec toute l'histoire du Christ – sa naissance, sa vie, sa Passion – ainsi que tous les temps du service ecclésiastique, en pièces de théâtre⁴ ». Le théâtre

consecrated to idolatrie [...] Being consecrated to idolatrie, they are not of God, if they proceede not from God, they are the doctrine and inuentions of the deuill ». Stephen GOSSON, *op. cit.*, f^o. B4v.

¹ « This will be counted news learninge amonge a greate number of my gay countymen, which beare a sharper smacke of Italian deuises in their heades, then of English religion in their heartes ». *Ibid.*, f^o. B4v-B5r.

² « Les spectacles sont des sacrifices faits au diable, qu'il nous enseigne pour nous éloigner du service de notre Dieu, et à chaque fois que nous en installons dans nos villes chrétiennes, le diable triomphe et s'en réjouit, comme autant de choses que les chrétiens lui sacrifient. » (« plaies are the Sacrifices of the Deuill, taught by him selfe to pull vs from the seruice of our God, as ofte as euer wée set them vp in our Christian Cities, the Diuell, triumpheth and reioyceth therein as in thinges sacrificed by Christians vnto him. ») *Ibid.*, f^{os}. C2r-C2v.

³ *Ibid.*, f^o. B6r.

⁴ « Thirdly, as the historical passages of the Old Testament, so the history of Christs death, and the celebration of his blessed Sacraments, are oft times prophaned in theatrical enterludes, especially by Popish Priests and Iesuites in forraigne parts: Who, as they have turned the Sacrament of Christs body and blood into a Masse-play; so they

devient doublement néfaste : principe de l'hérésie papiste, il en est également le signe distinctif, et tout ce qui a trait au théâtre est dès lors apparenté à la religion décriée. La pièce équivaut à un rite religieux mené par des acteurs qui agissent comme des agents doubles à la solde du pape :

La plupart des acteurs sont ainsi excessivement vicieux, impudiques, profanes, et mènent une vie dissolue ; ce qui les conduit à une religion dissolue. Actuellement, la majorité des acteurs anglais (selon mes informations) sont déclarés papistes, tout comme l'est le fondateur du dernier théâtre en date ; ainsi les pièces qu'ils créent ressemblent nécessairement à leurs acteurs, le fruit n'étant jamais meilleur que l'arbre sur lequel il a poussé, ni la rivière plus pure que la source qui l'irrigue¹.

Il en découle une circularité de l'argument où le papisme est condamnable parce qu'il est un théâtre et le théâtre est condamnable parce qu'il est papiste. Assister à une représentation ne signifie plus seulement s'abandonner à l'influence politique italienne, mais devient un rite religieux, voire païen, qui « tourne la solennité de l'incarnation de notre sauveur en des saturnales païennes, ou un banquet de bacchantales² ». Le diable travaille ici à miner le christianisme de l'intérieur, en lui infligeant une régression vers le paganisme, dont le théâtre est l'arme principale.

À travers le théâtre, la figure de Satan permet de mieux condamner la religion adverse. Par le recours à la formule patristique de l'« Église du diable », les polémistes incarnent dans la comédie cette autre Église que l'on combat. Invoquer le diable dans les polémiques théâtrales revient donc à inscrire ces polémiques dans un contexte de querelles inter-religieuses. Pour ce faire, les polémistes font du théâtre la « synagogue » du diable. En Angleterre, plutôt que de parler d'« Église » ou d'« autel », les auteurs préfèrent le terme de « synagogue³ ». Philipp Stubbes appelle le théâtre « Venus pallace and Satan's Synagogue to worship devils and betray Christ Jesus⁴ », mélangeant ainsi la référence à Tertullien et celle à saint Jean. John Greene

have likewise trans-formed their Masse it-selfe, together with the whole story of Christs birth, his life, his Passion, and all other parts of their Ecclesiasticall service into Stage-playes. » William PRYNNE, *op. cit.*, p. 112.

¹ « common Actors are thus excessively vitious, unchaste, prophane, and dissolute in their lives, which drawes them on to a dissolute Religion; the most of our present English Actors (as I am credibly informed) being professed Papists, as is the Founder of the late erected new Play-house : the Playes which issue from them must needs resemble these their Actors, the fruit being never better than the tree that beares it ; the stream no purer than the Springs that feed it. » *Ibid.*, p. 142.

² « No wonder then if such turne the sacred solemnity of our Sav iours Incarna|tion into a Pagan Saturnal, or Bacchanalian feast » *Ibid.*, p. 765.

³ Anthony Munday est le seul à faire du théâtre un « lieu de consultation de Satan, « a consultory house of Satan », Anthony Munday, *A second and third blast*, London, Henry Denham, 1580, p. 56. On ne retrouve cette référence qu'une seule fois dans les textes français, chez Nicolas de Dijon pour qui la comédie est « la synagogue du diable où l'on célèbre des mystères d'iniquité ». NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 302 et 321.

⁴ Phillip Stubbes, *op. cit.*, p. 90.

accuse lui aussi le public d'entrer « dans le palais de Vénus et la synagogue de Satan, pour trahir et piéger leur propre âme¹ ». Ailleurs il reprend la formule « Synagogue de Satan », qu'il décline en « sanctuaire de Satan² ». William Prynne se réfère aux *Brownists*³ qui appelleraient les théâtres « les synagogues des Idoles, les temples de Baal », et multiplie les invectives, nommant tour à tour les spectacles « d'abominables fanges », des « oratoires du diable » et des « synagogues de Satan⁴ ». Il cite à sa manière Tertullien pour qui « les spectacles sont les véritables pompes du diable, les théâtres ses synagogues ; les acteurs ses prêtres et choristes et le public ses serviteurs dévoués⁵ ». Les auteurs anglais n'établissent pas une symétrie exacte entre l'Église et le théâtre. En privilégiant le terme de « synagogue », ils font certes du théâtre une forme de religion hérétique ; mais la « synagogue » suggère le culte juif et renforce l'opposition entre religion ancienne et nouvelle. De plus, le théâtre n'apparaît pas comme une simple imitation du culte chrétien tel qu'il se pratique en Angleterre : il est plutôt une survivance d'un culte particulier, qui a son personnel propre, mélangeant paganisme, judaïsme et catholicisme. La référence de Prynne aux comédiens comme « Mass-priests » renvoie au culte catholique, inscrivant donc toujours son attaque dans l'opposition entre catholicisme et anglicanisme. On retrouve ce refus de la symétrie pure chez Richard Baxter, pour qui « le Christ a son Église et le diable a sa Synagogue⁶ ». Contrairement aux polémistes français qui n'hésitent pas à répéter le même terme pour insister sur la rivalité et le combat à armes égales, les auteurs anglais préfèrent accentuer la différence entre théâtre et Églises, en employant le terme de « synagogue » pour délégitimer encore plus le culte théâtral. C'est ce sur quoi insiste Prynne : « Prenez garde de ne participer à aucune assemblée avec ceux qui périront, qui est la Synagogue des Gentils⁷ ». La référence aux Gentils (c'est-à-dire les non-juifs, et plus généralement les païens), rejoue l'opposition du christianisme primitif, mais également renvoie au Jugement Dernier qui sauvera les élus des réprouvés, ceux qui « périront ». Les auteurs

¹ « They enter into Venus' Palace and Satan's Synagogue, to betray and ensnare their own souls » I. G., *op. cit.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 65.

³ Les *brownists* sont des séparatistes de l'Église anglicane menés par Robert Browne.

⁴ William PRYNNE, *op. cit.*, p. 38 et 69.

⁵ « Stage-playes are the very Devils owne peculiar pompes, Play-houses his Synagogues : Players, his professed Masse-priests and Choristers ; Play-haunters his devoted servants » *Ibid.*, p. 528. On ne trouve aucune citation de ce genre aux chapitres 24 et 25 du *De Spectaculis* de Tertullien, mentionnés en marge par Prynne.

⁶ « Christ has his church, and the Devil hath his Synagogue » Richard BAXTER, *A Christian Directory*, London, Robert White, 1673, p. 105.

⁷ « Beware therefore that you celebrate no meetings with those that perish, which is the Synagogue of the Gentiles » William PRYNNE, *op. cit.*, p. 651. On retrouve une expression similaire p. 989.

anglais inscrivent donc leur rivalité avec le théâtre dans une perspective eschatologique, où les jeux scéniques, avant même d'être une contre-Église, sont un indice de la damnation à venir.

Les écrits polémiques français du début du XVII^e siècle usent également du diable pour attaquer la religion adverse. C'est notamment le cas des auteurs protestants, comme Daniel Tilenus et l'auteur anonyme, probablement calviniste, de l'affaire de Lyon en 1607, qui insistent sur l'idée d'un théâtre alimentant l'idolâtrie. Il s'agit de l'un des arguments les plus souvent utilisés par les théâtrophobes : le théâtre serait le lieu où se rejoue l'idolâtrie païenne¹. Tilenus souligne que « les jeux Comiques et Tragiques étaient partie du service que les Idolâtres rendaient à leurs idoles, en la solennité de leurs fêtes ; aussi est-ce pour cette raison, que S. Chrysostome les appelle fêtes de Satan² ». Tout comme Prynne en Angleterre, il se sert du commentaire de Juan-Luis Vives sur *De Civitate Dei* de saint Augustin pour rapprocher paganisme et catholicisme : « De fait, entre les jeux, que les Païens jouaient à l'honneur de leurs faux dieux, et ceux que les Papistes jouent quelquefois aux fêtes de leurs saints, il n'y a pas plus de différence, qu'entre la vieille et la nouvelle Idolâtrie³ ». Tilenus accuse les chrétiens catholiques de se rapprocher des pratiques païennes dans leur dévotion aux saints. Aussi l'idolâtrie permet-elle une articulation logique pour associer le diable au christianisme. Si le démon s'imisce dans le culte idolâtre, et que le papisme est idolâtre, alors le papisme est sous influence diabolique, et le théâtre en est l'un des signes. Diable et idolâtrie deviennent les deux éléments constitutifs du théâtre, que Tilenus met en évidence en soulignant le lien de causalité : « Le vrai père et cause efficiente de ces Jeux, c'est le Diable ; qui a voulu, que ses fêtes fussent ainsi solennisées ; l'Idolâtrie Païenne, en a été la Mère⁴ ». Le théâtre devient la métaphore du culte papiste, qui n'est en fait qu'une actualisation du culte païen, où seul le nom de l'idole change : « les Papistes, changent au moins les noms de leurs idoles, et ne gardent pas, au moins n'adorent pas celles, qui restent du Paganisme, les statues d'un Jupiter, Vénus, Diane, etc.⁵ ».

L'argument n'est pas propre aux traités protestants. Dans sa réponse à Daniel Tilenus, M^{lle} de Beaulieu retourne l'argument selon lequel le catholicisme serait tout entier mené par Satan, ressuscitant l'idolâtrie païenne dans son adoration des saints. Au contraire, affirme-t-

¹ Sur cette question voir Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, « La notion d'idolâtrie dans la polémique contre le théâtre en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles : enjeux d'un argument récurrent », *Littératures classiques*, n°99, 2019, p. 11.

² Daniel TILENUS, *op. cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

elle, ce sont les protestants qui sont complices du diable. Elle développe une stratégie qui dissocie tout d'abord catholicisme et idolâtrie, pour faire de son adversaire le véritable allié du diable. Pour cela, elle reprend les autorités patristiques citées par Tilenus, à savoir saint Augustin et Tertullien, pour contredire son accusateur, en prenant soin de citer d'autres ouvrages : plutôt que de citer le *De Spectaculis*, elle se réfère au traité de Tertullien contre l'idolâtrie. Elle y ajoute des autorités papales : Dieudonné, Zacharie et Martin, pour montrer que ceux qui incarnent le papisme s'opposent en vérité fermement à l'idolâtrie¹. En accumulant les décrets pontificaux, elle crée un contraste avec l'absence d'autorités protestantes sur la question². Puis elle suggère que le diable est à chercher dans le camp adverse : c'est la malice protestante qui est proprement diabolique. Non seulement aucune de leurs autorités ne condamne l'idolâtrie, mais ils en accusent leurs ennemis de façon sournoise. Si diable il y a, c'est dans la stratégie de Tilenus d'employer « mal à propos » les Pères de l'Église pour combattre les catholiques « vu que nous les maintenons, les prenant pour boucliers et défenses contre la batterie que l'hérésie a tirée de l'arsenal de Satan pour attaquer la maison de Dieu³ ». Elle discrédite ainsi son adversaire, coupable d'une mauvaise exégèse patristique. M^{lle} de Beaulieu met au jour le mécanisme argumentatif de son ennemi qui n'avance que masqué, usant du théâtre comme d'un prétexte pour atteindre sa véritable cible. De fait, elle révèle le mécanisme à double détente des théâtrophobes, où l'attaque contre la comédie dissimule souvent d'autres enjeux. Reste à dédouaner le théâtre de l'accusation d'idolâtrie. Dans un second temps, elle le distingue de son origine païenne⁴, pour faire du théâtre contemporain une pratique lavée de tout soupçon idolâtre, et donc finalement chrétienne. En définitive, M^{lle} de Beaulieu inverse le rapport de force, faisant du catholicisme un farouche adversaire du démon. En réalité, le diable est plutôt du côté de la stratégie protestante, qui use du théâtre pour lier catholicisme et idolâtrie. Mais que ce soit pour elle, ou pour son adversaire Daniel Tilenus, le

¹ « Au Concile d'Auxerre tenu sous le Pape Dieudonné, canon premier, commande qu'on ne fasse ni jeux, ni charmes, ni actes diaboliques. Canon 742e au Concile tenu à Rome, où présidait le Pape Zacharie, il fut commandé aux Chrétiens de ne plus courir ni folâtrer en public avec les Païens, sur peine d'encourir l'indignation et punition de Dieu. Le Pape Martin les abolit, comme il se voit au Décret de Gratian en la 26^e question. » M^{lle} DE BEAULIEU, *La première atteinte contre ceux qui accusent les comédies par une demoiselle française*, Paris, Jean Richer, 1603, f^{os}. 5v-5r.

² « En toutes ces observations je ne remarque qu'aucun de nos adversaires y ait rien mis du sien ». *Ibid.*, f^o. 6v.

³ *Ibid.*

⁴ « Nous serions dignes d'un reproche éternel, si elles étaient telles qu'il les représente, et nos Pasteurs nous banniraient des Sacrements, comme indignes de porter le glorieux titre de Chrétiens, s'il y avait quelque reste de celles qui sont condamnées tant par les Papes que les Empereurs ; s'ils ont retenu le nom de Scène et de Théâtre, et autres mots, ils en ont rejeté le vice ». *Ibid.*, f^o. 7v.

caractère diabolique du théâtre n'est ici qu'un argument employé pour livrer une bataille proprement religieuse.

La figure du diable associée au théâtre devient un enjeu au cœur de la polémique entre catholiques et protestants, où il s'agit moins de discréditer la comédie que de disqualifier son adversaire religieux. Dans la polémique qui éclate à Lyon en 1607, à propos d'une représentation dans un collège jésuite, l'auteur calviniste s'en prend au spectacle et joue, lui aussi, sur l'imaginaire diabolique du théâtre, mais de façon implicite, pour montrer que ce sont ceux qui le pratiquent qui sont diaboliques. Sous couvert d'une attaque théâtrophobe se dissimule une attaque contre les jésuites. L'auteur montre en effet que la scène est le lieu d'affirmation des hérésies d'Ignace de Loyola. Le spectacle incriminé est une représentation du Jugement dernier, et l'auteur décrit la façon dont le théâtre devient littéralement le lieu du diable. Pour ce faire, il rejoue dans la structure de son pamphlet le partage apocalyptique entre les élus et les réprouvés. Il montre que non seulement le théâtre est une pratique hérétique, mais qu'il engendre inévitablement une véritable apocalypse : il décrit en effet l'installation de la scène et les premiers moments du spectacle, où l'on joue une Apocalypse qui finit par s'abattre réellement sur Lyon, à travers une tempête détruisant une tour proche d'un bâtiment du collège, et causant la mort de comédiens. Mais derrière cette matérialisation du Jugement dernier déclenchée par la comédie, il dénonce l'opération idolâtre des jésuites qui « introduisirent [sur le théâtre] Dieu, les sauvés, les diables, les damnés, charpentèrent un paradis, un purgatoire, un enfer¹ ». L'image d'un paradis et d'un enfer artisanaux vise à condamner la doctrine jésuite qui n'aurait pour but que de faire faire à leurs élèves « des idoles sur leurs échafauds ». Le théâtre devient non seulement un lieu de fabrication de l'idolâtrie, mais aussi une antichambre du diable². La scène est une représentation biaisée de l'enfer :

Au-dessous était l'enfer, où se voyaient quelques diables et Lucifer leur maître, accoutrés selon le dessein des jésuites : la fin du jeu était de contrefaire un jugement dernier, puis le salut des uns, et la damnation des autres³.

Par la référence aux costumes des personnages, il met en évidence l'artifice d'une image qui n'est en rien conforme à ce qu'est le véritable enfer. Le Jugement dernier représenté n'est qu'un spectacle mensonger, où les élus désignés ne peuvent véritablement atteindre le paradis. Pourtant « le pape et ses adhérents » sont envoyés « au paradis de bois des jésuites ». Tout en rappelant un théâtre entièrement fabriqué pour servir la propagande jésuite, la première partie

¹ ANONYME, *op. cit.*, p. 2.

² L'auteur répète « qu'ils ont représenté l'enfer et les diables ». *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 4.

du *Récit* joue sur le temps d'élection de l'Apocalypse, envoyant dans un paradis de pacotille les représentants du papisme.

La seconde partie du texte, qui poursuit le récit des événements et la punition des réprouvés, présente une double particularité. Elle s'oppose au premier temps du récit, en ce que les événements apocalyptiques seraient cette fois-ci bien réels : au Jugement dernier en bois répond le véritable Jugement de Dieu. Mais elle montre également que les réprouvés sont justement les « élus » jésuites. Autrement dit, l'artifice théâtral engendre le jugement divin, et ne devient qu'une étape dans la condamnation des réprouvés. L'image idolâtre devient contreperformative, où ce qu'elle illustre se réalise à l'inverse : les élus sont en réalité les damnés. Tout le processus de mise en scène du Jugement dernier conduit implicitement à la colère de Dieu : l'artifice laisse place à une vérité qui s'abat sur la ville, la colère divine se retournant contre les auteurs de cette impiété. Au « petit tonnerre jésuitique », destiné à mener les « mécréants » en Enfer, répond une véritable foudre qui s'abat sur « une maison proche de celle des jésuites¹ ». S'il n'est pas explicitement fait mention de l'*ecclesia diaboli*, le théâtre tel qu'il est décrit en prend l'apparence. L'auteur ne fait que « se moquer de Dieu devant les yeux de toute une ville, exposer en risée la sainte vérité, faire que les profanes et athées se jouent audacieusement de tout ce qu'on proposera de vie et de mort éternelle² ». Tout ce qu'il représente contredit Dieu, au point de déclencher sa colère³. En définitive, le théâtre apparaît comme un art gouverné par ce démon que les jésuites se plaisent à mettre en scène. Il insulte ouvertement Dieu, en représentant l'exact inverse de Sa création, au point de Le pousser à anticiper le Jugement dernier.

La réponse d'André de Gaule, qui reprend point par point le texte polémique, propose une défense du théâtre jésuite fondée sur trois arguments, au cœur desquels le diable intervient pour combattre l'ennemi religieux. Premièrement, il désamorce la dimension diabolique du théâtre, en rappelant qu'il s'agit avant tout d'un jeu. Pour cela, il cite le nom des acteurs qui interprétaient le Dieu et le diable :

¹ *Ibid.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 7.

³ « celui qui contrefaisait Dieu, et celui qui jouait le personnage de Lucifer, tellement emportés de maladie pour s'être trop échauffés, que l'on a pu y remarquer le secret et redoutable jugement du Tout Puissant sur telles abominations et attentats exécrables contre celui qui domine au ciel et en la terre ». *Ibid.*, p. 6.

celui qui représentait Jésus-Christ s'appelle Josué de Villeneuve. J'ajoute que celui qui jouait Lucifer a pour nom Simon Vannerot, et que tous deux sont honnêtes enfants de belle expectation, jouissant encore aujourd'hui d'une pleine santé, sans avoir été ni peu ni prou atteints de maladie¹.

En démentant leur sort funeste et en les nommant, de Gaule revendique d'une part le simulacre du théâtre, où l'image artificielle qu'il produit cherche moins à incarner les dieux dans un processus idolâtre qu'à les représenter seulement ; d'autre part il souligne que ce n'est pas la représentation qui a été frappée. Dieu n'est pas courroucé, les acteurs se portent bien. La pratique théâtrale n'est donc en rien démoniaque. Cette démystification lui permet de développer son deuxième argument : c'est en fait le camp adverse qui est possédé par le diable. En effet, seul un démon peut produire de telles affabulations : « Mensonges si noirs, si vilains, et si éhontés, que j'estime que le démon qui les a inventés, en aurait rougi s'il était capable de honte² ». Il réactive l'argument employé par M^{lle} de Beaulieu, selon lequel le diable se loge en vérité dans la dénonciation calomnieuse des calvinistes, et va jusqu'à faire du camp adverse le véritable foyer de l'influence diabolique.³ De Gaule joue sur le sens figuré de l'adjectif « malin », et révèle ainsi la véritable nature de son adversaire : celui qui attaque la foi catholique, par l'intermédiaire du théâtre, n'est rien d'autre que Satan. De fait, le recours au diable permet d'orienter l'affaire théâtrale sur un terrain religieux, et d'attaquer l'influence protestante sur le territoire français. Le nom même que se donne l'auteur, « André de Gaule », s'oppose à son adversaire calviniste, qu'il prend soin de localiser à six reprises à Genève. Son troisième argument est que le théâtre doit être réinvesti d'une mission religieuse : il doit combattre l'hérésie protestante proprement diabolique. Le théâtre n'est pas le lieu d'affirmation du papisme, ni un espace de propagande, mais bien un lieu où l'on peut combattre le diable en représentant la lutte contre les hérésies⁴. Le théâtre devient une arme privilégiée pour distinguer le bien du mal, le camp de Dieu et celui du diable. Autrement dit, la scène acquiert une dimension religieuse, puisqu'elle permet de préparer le Jugement dernier, en chassant les réprouvés. Loin d'être la maison du diable, elle se révèle l'antichambre de l'avènement de Dieu. Sa pratique devient nécessaire dans la formation d'un bon chrétien, et permet de déplacer la

¹ André DE GAULE, *Conviction Véritable du récit fabuleux*, Lyon, Abraham Cloquemin, 1607, p. 15.

² *Ibid.*

³ « Tu le nommes (malin) pour te moquer de ce point de la foi catholique, et tu le mets en avant pour ne changer rien de ton train à mentir ». *Ibid.*

⁴ « Vous vous souvenez que tout ce premier jour [de représentation] s'en alla en divers combats de l'Église contre l'Antéchrist, [...] et que le pape n'y fut vu, ni aucune sentence prononcée ». *Ibid.*, p. 8-9. De Gaule s'appuie pour cela sur les œuvres de Grégoire de Naziance (qui a écrit quelques pièces de théâtre religieuses) pour revendiquer la participation du théâtre à la lutte contre le diable : « Saint Grégoire de Nazianze, pour chasser Euripide et avec lui le démon hors de la scène a dressé une action de Jésus-Christ endurent ». *Ibid.*, p. 23.

véritable maison de Lucifer : le diable se loge dans la logique sournoise des théâtrophobes protestants.

Ces deux querelles du début du siècle en France révèlent l'usage particulier du diable dans les attaques contre le théâtre. Du côté des attaquants, il s'agit de montrer que le théâtre est le bras armé du papisme, un outil de propagande au service d'une religion à la dérive, qui repose sur la réactivation de l'idolâtrie. Du côté des défenseurs, le théâtre est au contraire un espace *a minima* exempt de toute influence diabolique, lorsqu'il n'est pas au service de Dieu. Dans les deux approches, le théâtre apparaît comme un moyen pour diaboliser l'adversaire religieux, et ces attaques sont à inscrire dans un combat qui dépasse la simple affaire des jeux scéniques : le combat inter-religieux qui voit s'opposer catholiques et protestants.

Peu nombreux sont ceux qui vont jusqu'à nommer explicitement le théâtre comme Église du diable. Certains, comme Philippe Vincent, ont recours à la formule *ecclesia diaboli* en prenant soin de souligner qu'il s'agit là d'une citation¹. Amable Bonnefons met à distance l'équivalence entre christianisme et théâtre, préférant souligner la dimension païenne de spectacles qui ne sont que « des sacrifices de Venus, ou des degrés pour monter à l'autel de Baal² ». Il cite également Tertullien, et inscrit le théâtre dans sa relation originelle au paganisme³. S'appuyant sur saint Augustin, Goibaud-Dubois va plus loin en affirmant que le poète « fait un sacrifice au Démon » en écrivant ses pièces⁴. Pour le père Soanen, ce sont les acteurs qui sont « les sacrificateurs du démon⁵ » et pour Pierre Coustel, les Pères de l'Église regardent la comédie comme « un divertissement opposé à l'esprit du christianisme, qui abat les forces de la vertu, qui attriste le saint Esprit, et qui réjouit le démon⁶ ». Toutes ces expressions renforcent l'aspect religieux, et donc diabolique, du théâtre, qui devient un véritable lieu de culte satanique, et s'oppose ainsi directement à l'Église chrétienne.

¹ « Tertullien [...] a composé un traité entier, qui se trouve encor aujourd'hui entre ses œuvres, où il appelle les assemblées qui se faisaient aux Théâtres, “des Eglises du diable, et des rendez-vous d'impudicité” ». Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 33.

² Amable BONNEFONS, *La science du chrestien*, Pierre de Bresche, 1641, p. 640.

³ Conti définit le théâtre comme « la maison de Venus et de Bacchus ». Armand de Bourbon, prince de CONTI, *op. cit.*, p. 90.

⁴ Philippe Goibaud-Dubois, *Réponse à l'auteur de la lettre*, Paris, s.n., 1666, p. 60. Voisin cite pour sa part Orose pour prouver que se rendre au théâtre, c'est « blasphémer le nom de Dieu qui les défend, c'est honorer ces Dieux abominables, c'est-à-dire les démons qui les demandent, et qui par un effet de leur malice y veulent des sacrifices. Joseph VOISIN, *op. cit.*, p. 81.

⁵ Il cite ici Jean Chrysostome. Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 72.

⁶ Pierre COUSTEL, *op. cit.*, p. 11.

Parmi ces occurrences surgit une formule qui confirme la mutation du théâtre en Église du diable. Pour le père Voisin, renoncer à la comédie, c'est « renoncer au Démon, à ses pompes et à ses œuvres » ; pour Jean Soanen, « ces Comédies que vous appelez l'école du savoir-vivre et des bonnes mœurs, sont les pompes de Satan » et « l'école du démon¹ ». Il s'agit là de références à la formule du baptême, et derrière les multiples occurrences des fêtes de Satan et de ses pompes, peut se lire une réécriture du serment du baptême (« Je renonce à Satan, à ses pompes, à ses œuvres ; et je m'attache à Jésus-Christ pour toujours »), qui permet de ranger les spectacles dans le camp du démon. La formule est tirée du *De Spectaculis* de Tertullien dans lequel il lie les pompes diaboliques à l'idolâtrie qui se loge dans les spectacles². Salvien de Marseille reprend l'expression, sans pour autant associer explicitement théâtre et pompes.

En Angleterre, rares sont les auteurs qui invoquent le baptême. John Northbrooke³ et John Vaughan exhortent les fidèles à « renoncer au diable, et à ses œuvres, ses pompes et vanités⁴ » ; mais l'allusion ne se fait qu'au détour d'une argumentation plus large. William Prynne est le seul théâtrophobe anglais à accorder une place importante au baptême, qu'il cite à de nombreuses reprises, en insistant surtout sur la valeur d'autorité de la formule :

Si les spectacles sont au rang des œuvres de Satan, des pompes et vanités de ce monde maudit, auxquelles tout chrétien a renoncé en toute conscience – ce qu'il a juré solennellement lors de son baptême ; ils doivent donc être pernicieux, abominables, inconvenants et illicites pour les chrétiens⁵.

Prynne insiste sur l'autorité du vœu du baptême, qui frappe d'illégitimité les spectacles. La formule sert à définir à la fois le statut moral de la comédie et le comportement des chrétiens. Le baptême est ici considéré en tant que cadre normatif qui range les pratiques du monde dans le camp du bien ou du mal, sans avoir de valeur de purification du fidèle. Les auteurs protestants, anglais comme français, y font référence seulement pour rappeler le chrétien à ses devoirs et ses vœux. Le pasteur André Rivet modifie sa citation de Salvien : « Nous faisons

¹ Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 55 et 60.

² « Cum aquam ingressi Christianam fidem in legis suae verba profiteremur, renuntiasse nos diabolo et pompae et angelis eius ore nostro contestamur. » (« Lorsque nous sommes entrés aux fonts baptismaux, nous avons fait profession de la foi chrétienne dans les termes qu'elle nous prescrit. Au même temps nous avons promis solennellement de renoncer à Satan, à ses pompes, à ses anges. ») TERTULLIEN, *op. cit.*, 1733, p. 161

³ John NORTHBROOKE, *op. cit.*, p. 54.

⁴ « For what is the promise of christians at their Baptisme ? Namely, to renounce the Divell and all his workes, pompes, and vanities. » Dans Chapter 51 « Whether stage-plays ought to be suffered in a common-wealth » William VAUGHAN, *The Golden Groue, moralized in three Bookes*, London, Simon, 1600.

⁵ « If Stage-Playes bee those Workes of Satan, those Pompes, and Vanities of this wicked World, which euery Christian hath seriously renounced, and solemnly vowed against in his very Baptisme; they must then of necessitie be pernicious, abominable, vnseemely, and vnlawfull vnto Christians ». William PRYNNE, *op. cit.*, p. 43. On retrouve des allusions au baptême, entre autres, p. 49, 52, 54 et 425.

profession d'avoir renoncé en notre baptême, au Diable, au monde, et à ses pompes et spectacles¹ ». De fait, en ajoutant le terme de « spectacles » à la formule du baptême, il fait désormais du théâtre une des armes de Satan. Philippe Vincent use lui aussi de la formule du baptême, en se référant à Tertullien :

Par la grâce de Dieu nous sommes Chrétiens, et en tant que tels avons reçu le Sacré sceau du Baptême. Entre ceux qui portent ce nom, nous avons cet avantage d'être plus particulièrement dédiés au Seigneur, lui ayant fait le serment solennel en sa Maison, d'y vivre selon la Réformation Sainte qui nous distingue d'avec ceux que l'erreur tient encore dedans ses liens. Certes, en tant que Chrétiens, qui lui avons donné nos noms au Baptême, nous lui avons juré de renoncer au diable, et à ses Pompes, car ainsi le porte la stipulation ancienne qui se faisait au Baptême, où ils entendaient par les Pompes de cet Ennemi, ainsi que le dit Tertullien, entre autres choses, les Théâtres et les Spectacles².

Le recours aux vœux du baptême sonne chez les auteurs protestants comme un rappel à l'ordre, à destination de ses lecteurs. Après avoir souligné combien ils sont doublement chrétiens (en ayant adhéré aux vœux du baptême, et à la réforme), la reprise de la formule sacramentelle réactive les obligations qui lient le chrétien dans la vie civile. Alors que les protestants voient dans le baptême un simple signe de sa foi, et un élément fondateur de leur communauté, les catholiques considèrent que ce sacrement purifie celui qui le reçoit. À partir des années 1660, ils s'appuient autant sur Tertullien que sur Salvien, pour faire du spectacle une marque d'apostasie, ce que Jean Le Marcant traduit ainsi :

Pour donc croire en Dieu, on renonce auparavant au diable, parce que qui ne renonce point au diable, ne croit point en Dieu : d'où il s'ensuit que celui-là quitte Dieu qui retourne au diable. Or le diable se trouve dans ces spectacles, et parmi ces pompes ; de sorte que retournant aux spectacles, nous faisons banqueroute à la foi de Jésus-Christ³.

La stratégie catholique consiste à rappeler le baptême dans le cœur même du chrétien, en brandissant la menace d'une conversion inconsciente à l'hérésie⁴. Quand un auteur protestant comme Philippe Vincent rappelle le baptême comme un marqueur de l'orthodoxie de la communauté chrétienne, les catholiques insistent sur le danger de basculer dans l'hérésie. Se rendre au théâtre n'est plus le signe d'une défaillance morale et religieuse, mais l'adhésion – volontaire ou non – à une foi dissidente. Les vœux du baptême cités par les auteurs catholiques

¹ André RIVET, *op. cit.*, p. 94.

² Philippe VINCENT, *op. cit.*, p. 17.

³ Jean LE MARCANT, *La conduite du vrai chrétien*, Paris, E. Couterot, 1694, p. 461. La formule apparaît d'abord chez l'abbé CERNAY en 1662 qui insiste sur les « renonciations du baptême contre le Démon » (*Le pédagogue des familles chrétiennes*, p. 448), estimant que se rendre à la comédie équivaut à renoncer à Jésus-Christ.

⁴ C'est ce que fait Varet, qui traduit Salvien en apostrophant directement le spectateur : « Tu as renoncé une fois au diable et à ses spectacles : et par conséquent il est nécessaire, que lors que tu retournes volontairement aux spectacles, tu confesses que tu retournes sous l'obéissance du démon ». Alexandre VARET, *op. cit.*, p. 226.

soulignent la démarche de conversion et d'apostasie des spectateurs, comme le fait Nicolas de Dijon, pour qui ceux qui vont au théâtre « violent impunément les vœux solennels qu'ils ont fait à Dieu au Sacrement de Baptême¹ ». L'association du théâtre et de l'église du diable, par le renoncement du baptême, permet d'ériger la comédie en contre-modèle absolu du christianisme. Les spectacles seraient « une ingénieuse et subtile invention du diable pour déshonorer les cérémonies de l'Église et se moquer de la canonisation de nos saints² ». Nicolas de Dijon insinue que le christianisme serait en fait à l'origine même des spectacles, en établissant la naissance du théâtre après celle du christianisme. Ce ne sont plus les chrétiens qui doivent réagir et prendre position sur l'influence des jeux scéniques, mais les spectacles qui attaquent les autorités chrétiennes. Un peu plus loin, il renchérit en s'appuyant sur Tertullien : le théâtre a « imité et contrefait les mystères de la religion et les Sacrements de l'Église, pour opposer Église contre Église, et Religion contre Religion³ ». La symétrie est claire et imparable, en jouant sur la répétition des mêmes termes : le théâtre devient non seulement une religion à part entière, mais surtout la pure et simple antithèse du christianisme.

Les théâtrophobes diabolisent la comédie pour en faire la rivale de l'Église, au point de la transformer en une véritable institution culturelle adverse. Dans la *Réfutation* qu'il fait de l'écrit du père Caffaro, Charles La Grange fait par exemple du théâtre un culte hérétique. Il accuse les spectacles de reproduire des rites païens, un « sacrifice » pour « apaiser » un dieu « courroucé », « comme par exemple le dieu Mars ». Selon lui, le théâtre est coupable de présenter le paganisme sous un jour plus chrétien, dissimulant la violence de ce dieu « qui sent extrêmement la guerre » par une modulation musicale dont les tonalités empruntent à celles « que l'on entend dans les Églises Cathédrales quand on lève la redoutable Hostie⁴ ». Les jeux scéniques deviennent une entreprise délibérée de désacralisation du christianisme, menée par le diable en personne⁵.

Une telle affirmation reste cependant à manier avec prudence, dans un temps où le diable recule dans les mentalités. Henri Lelevel propose de complexifier cette image du théâtre comme « Église du diable ». Il s'y oppose dans un premier temps : « L'Hôtel des Comédiens n'est pas

¹ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 299.

² *Ibid.*, p. 293.

³ *Ibid.*, p. 294.

⁴ Charles LA GRANGE, *op. cit.*, p. 71.

⁵ « Mais sans nous débattre sur les mots de blasphème et d'idolâtrie ; qu'appellez-vous les pompes du monde, qu'appellez-vous les pièges de Satan, qu'est-ce que mépris de la véritable Religion, insulte à la Majesté de Dieu, corruption des bonnes mœurs, si ce n'est cela ? » *Ibid.*

un Temple, on le sait bien. Les Comédiens ne disent pas la Messe, et n'ont fait ni vœu d'obéissance, ni vœu de chasteté, ni vœu de pauvreté. Cela est très vrai ». *A priori*, le théâtre n'a donc rien à voir avec une quelconque pratique cultuelle. Mais Lelevel déplace l'enjeu et le centre du problème, en se fondant sur les vœux du baptême et l'infamie des comédiens qui « ont renoncé, dans le Baptême au monde, à la chair, et au démon ; et par ce divin Sacrement, chacun d'eux et de leurs spectateurs est devenu et sacrificateur, et l'Autel même où se doit égorger la victime que Dieu demande de chacun de nous¹ ». Il métaphorise ainsi le lieu de culte, faisant du cœur de chacun le centre de la dévotion. De plus, il n'oppose pas les acteurs et les fidèles ; au contraire, tous sont membres d'une même communauté, chacun étant un « autel » à part entière. Cependant, il poursuit et attaque de plus belle : « mais que des âmes rachetées du Sang de Jésus-Christ, destinées à la mortification et à la pénitence enfantent un attirail propre à corrompre les cœurs, et s'arment, pour ainsi dire, contre la Croix et l'Esprit de Jésus-Christ, c'est l'excès de l'abomination² ». Il convoque tout l'imaginaire guerrier : les comédiens « s'arment » de leur « attirail » pour ruiner le message évangélique et damner les âmes. Tout en refusant de faire du théâtre une contre-Église, Lelevel souligne combien les comédiens sont en définitive de véritables soldats en guerre contre le christianisme.

La formule de *ecclesia diaboli*, si elle est peu souvent explicite, apparaît sous de multiples formes qui diffusent l'idée d'un théâtre au service du diable. La formule du baptême, peu convoquée dans l'imaginaire protestant, si ce n'est pour rappeler le fidèle à ses devoirs, devient au contraire une porte d'entrée chez les catholiques pour menacer les chrétiens d'une conversion à des doctrines hétérodoxes, et ainsi faire implicitement de la comédie un temple de l'hérésie. Plus généralement, la dénonciation du théâtre s'inscrit dans une lutte religieuse, permettant à ses détracteurs de cibler, à travers lui, les courants ennemis. Symbole de l'idolâtrie papiste, le théâtre devient le lieu d'une lutte entre religion adverses, qui usent du diable pour condamner l'autre. L'argument du démon s'avère particulièrement réversible et malléable, pouvant autant servir les motivations protestantes que catholiques. Il exacerbe aussi le pouvoir de nuisance supposé de la comédie, qui n'est plus envisagée comme une simple représentation, mais comme un culte rendu par des ministres dévoués à sa cause. Autrement dit, le théâtre devient une institution, avec son personnel et ses lieux propres. Paradoxalement, alors que l'expression *ecclesia diaboli* mêle associe le spectacle à des forces occultes, elle l'inscrit dans le même temps dans une réalité concrète : il s'agit d'un lieu, d'un temps et d'une organisation,

¹ Henri LELEVEL, *Réponse à la lettre du théologien, défenseur de la comédie*, Paris, Théodore Girard, 1694, p. 38.

² *Ibid.*, p. 39.

à des fins précises de dérèglement de la communauté chrétienne. Les motivations religieuses rejoignent dès lors des motivations politiques, où il s'agit de combattre une institution qui gagne en visibilité dans l'espace public.

Motivations politiques : refuser l'alliance du théâtre et de l'Église

En définissant le théâtre comme un temple diabolique, les théâtrophobes insistent non seulement sur les effets délétères de la représentation sur le salut des fidèles, mais également sur les modalités concrètes de ce dévoiement : la comédie est d'abord une salle où se joue la damnation des chrétiens, qui s'est implantée durablement dans la ville, face à l'édifice religieux. L'un des enjeux de *l'ecclèsia diaboli* est d'ordre politique : il s'agit de combattre cette nouvelle visibilité du théâtre en ville. Charles La Grange vise par exemple à concrétiser la menace théâtrale, face à l'institution religieuse. Il fait de la salle le lieu même du culte hérétique, rappelant la présence d'« un Autel dressé à Bachus¹ » dans les théâtres païens, qui prouverait le lien intime entre comédie et superstition. Puis il élargit cette dimension rituelle au spectacle entier, puisque la Comédie « semble dresser Autel contre Autel, et avoir des Palais fixes, qui sont comme les Temples du Prince des ténèbres, dont il se sert pour faire insulte à Dieu² ». C'est tout l'édifice qui se voue au culte de Satan qui se niche dans toutes les composantes de la Comédie. Le théâtre serait construit sur une imitation du christianisme, dans l'intention de s'y opposer ouvertement, voire de s'y substituer, dans une relation de rivalité affirmée par l'expression « autel contre autel ». Cette expression actualise, dans l'espace social, cette rivalité théorique : le théâtre représente une menace concrète pour l'Église, sous la forme de la salle de spectacle qu'on construit en ville, comme un nouveau temple pour un dieu impie. L'institution théâtrale ne menace pas seulement le salut des fidèles mais la religion chrétienne, en cherchant à la remplacer :

Quel souvenir peut-on conserver de Dieu, de sa Loi sainte, & de ses jugements, au milieu d'un tel divertissement ? quelle attention sur soi-même ? quelle vigilance sur ses sens ? quelle réflexion sur les vérités que l'on a entendues ? quelle fidélité aux inspirations du Ciel ? N'est-ce pas là au contraire, perdre toutes les richesses que l'on avait acquises ? unir ensemble Dieu & le diable ? ou plutôt chasser Jésus-Christ pour faire régner le démon à la place³ ?

¹ Charles LA GRANGE, *op. cit.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 82.

À l’instar de l’eau du Léthé, le spectacle a le pouvoir d’endormir la vigilance des chrétiens et de les frapper d’amnésie, pour mieux renverser leur religion. Guy de Rochechouart poursuit cette scission du territoire urbain en deux camps :

Mais quelle doit être notre douleur de voir dans une Ville Chrétienne élever Autel contre Autel, la voix du Pasteur méprisée, une Mission établie en faveur du démon pour lui attirer des Esclaves, opposée à celle qui se fait pour augmenter le culte de Dieu et pour lui procurer des serviteurs fidèles¹ ?

La scène théâtrale n’est plus un échafaud, mais un édifice durablement construit dans l’espace social, un « autel » qui imite et inverse en tous points l’Église catholique. Plus généralement, c’est toute la ville et le territoire paroissial que Rochechouart redessine, en en faisant une zone menacée par un ennemi prêt à l’envahir : théâtre comme Église cherchent tous deux à affirmer leur pouvoir en formant, l’un des « esclaves » et l’autre des « serviteurs ». Reprenant l’image de la mission jésuite destinée à diffuser la bonne parole auprès des peuples étrangers au christianisme, l’auteur transforme la pratique théâtrale en un culte dont l’ambition se révèle politique : il s’agit d’établir une nouvelle société du mal, en ruinant le christianisme. Pour Jean Soanen, « le Théâtre est l’Autel du démon élevé contre celui de Jésus-Christ, l’Idole de Dagon qui insulte à l’Arche Sainte, l’abomination de la désolation au milieu même du Christianisme² ».

Mais l’insistance sur l’implantation du théâtre en ville permet d’interroger le rôle et l’action des pouvoirs publics, et d’orienter sa dénonciation de la comédie vers des considérations plus politiques. Jean Le Marcant joue sur l’opposition des mêmes termes pour faire du théâtre une véritable Église diabolique qui s’impose aux fidèles dès la sortie de la messe, et sous les yeux indifférents des autorités civiles :

Combien y a-t-il de Juges et autres Gens du Roi, qui ne les ont jamais voulu souffrir dans leur Ville, et qui n’ont pas pu voir qu’à la sortie de la Messe, des Vêpres, ou du Sermon, on trouvât un Théâtre dressé, comme un Autel pour le diable, contre Jésus-Christ, pour détruire en une heure de temps tous les bons sentiments que les Prédications avaient fait naître dans les âmes pendant toute une semaine³.

Il met littéralement en scène le théâtre comme une manœuvre consciente pour enrayer l’entreprise catéchistique de l’Église. La salle de spectacle « se dresse » en face de l’église, « à la sortie de la Messe », cette proximité spatiale suggérant un théâtre bâti expressément pour

¹ Guy de Sève de ROCHECHOUART, *Recueil des ordonnances, mandements et censures de M. l’évêque d’Arras*, C. Duchamp, 1710, p. 36.

² Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 44.

³ Jean LE MARCANT, *op. cit.*, p. 425.

s'opposer à l'église et faire obstacle au catéchisme. Aller à la Comédie anéantit les honneurs faits à Dieu durant la messe : « vous y avez plus déshonoré Dieu cent fois, que vous ne l'avez honoré par la Messe que vous avez entendue¹ ». Ne pas s'opposer au théâtre revient non seulement à affaiblir la foi catholique, mais à la combattre. Le Marcant ajoute une dimension sociale à sa mise en accusation, par sa mention des « juges », des « gens du roi », et des « magistrats » dont il affirme que l'autorité « concourt à ces grands maux, et à la perte des âmes, par la permission et le consentement qu'ils donnent à ces farceurs et bateleurs : c'est leur permettre d'arracher les âmes d'entre les mains de Dieu, pour les rendre les esclaves du diable² ». Il reprend la parole du « Prophète » pour nommer les juges « des Dieux, et les enfants de Dieu³ », dont le pouvoir s'apparente à celui de Dieu sur terre. Ainsi, il rappelle que les magistrats doivent se comporter de façon chrétienne, en usant de leur pouvoir pour maintenir le christianisme dans la société. Or c'est l'inaction politique des autorités civiles qui favorise le triomphe du Diable :

Car, de grâce, quelle est la pratique, quelle est la fin, quel est le fruit de ces gens qui paraissent sur les Théâtres, sinon les mêmes que l'Écriture marque de cet homme de perdition, et dont ils sont les avant-coureurs, à savoir d'arracher les âmes d'entre les mains de Dieu, pour les faire les esclaves de Satan, par la liberté que Messieurs les Juges leur ont donnée⁴ ?

Le scandale est double : non seulement le théâtre dissimule sous ses divertissements un culte démoniaque, mais ce culte est permis par les autorités publiques. En s'appuyant sur les propos de Salvien, pour qui aller au théâtre revient à faire acte d'apostasie, Le Marcant conclut sur une vision diabolique d'un théâtre entièrement voué à la ruine du christianisme :

Les spectacles et les théâtres ne doivent jamais passer chez les vrais Chrétiens pour divertissements, puisqu'ils traitent ceux qui y assistent d'apostats, de prévaricateurs des Sacrements, de gens qui retournent vers le diable leur premier maître, qui préfèrent le démon à Dieu, qui font banqueroute à la foi de Jésus-Christ, qu'ils sont plus criminels que les païens, qu'ils sont sans Religion, qu'ils ne cherchent qu'à repaître leurs yeux adultères ; gens enfin qui se jettent volontairement dans le fort et la citadelle où se commettent toutes sortes d'impuretés⁵.

En impliquant les magistrats dans cette diabolisation du théâtre, l'auteur mêle ainsi des considérations politiques à des enjeux théologiques. Il rappelle non seulement l'importance politique du christianisme, au centre d'une organisation sociale que doivent maintenir les

¹ *Ibid.*, p. 455.

² *Ibid.*, p. 424.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 429-430.

⁵ *Ibid.*, p. 466.

autorités, mais aussi (inversement) les conséquences religieuses du théâtre. L'image de l'Église diabolique remet au centre du débat la place de l'institution ecclésiale dans la société.

En Angleterre, la convocation du diable recouvre également des enjeux politiques, sur le rôle accordé au théâtre dans la régulation sociale. L'argumentaire de John Greene, qui est le polémiste anglais ayant le plus recours au diable, est dominé par une réflexion politique sur la place de la comédie dans la société. Pour comprendre sa stratégie rhétorique, il faut revenir un temps aux propos de Thomas Heywood, qui choisit d'inscrire le théâtre dans un cadre politique. Il revendique le rôle civilisateur du théâtre, qui permet d'établir une lignée héroïque, allant de Jupiter jusqu'aux princes de son temps, et ainsi de façonner le cœur des spectateurs dans le respect de ses rois¹. Le théâtre serait également un signe de la grandeur d'une ville : Heywood s'inspire de l'histoire antique, et de la fondation de Rome, pour souligner que l'importance de la ville se mesure au nombre des salles de spectacles². Or il affirme que Londres est la Rome de son époque, à savoir un centre à la fois politique et religieux³, et que la chute des théâtres provoquerait celle de la ville, tout comme la fin des théâtres préfigurait la chute de l'Empire romain⁴. Le théâtre, selon Heywood, est à la fois un ornement qui participe à la majesté de la ville, et un élément constitutif de sa grandeur et de son influence politique⁵. À cette puissance politique s'ajoute un rôle moral et civilisationnel, car le théâtre, par les vertus qu'il met en scène, construit les héros : il cite pour cela l'anecdote de César qui, interprétant Hercule furieux, finit par assassiner son partenaire de jeu⁶. Il faut penser la violence scénique à l'opposé des idées reçues des théâtrophobes : loin d'être la preuve de la décadence d'un théâtre qui se complaît à enseigner le vice, elle est le lieu de la construction du héros anglais, et un outil moral au service de la vérité et du repentir. Heywood relate deux anecdotes presque similaires où une femme spectatrice finit par avouer le meurtre de son mari, après l'avoir vu en scène. François Lecerclé montre que le théâtre devient ici le lieu où surgit la vérité, et qu'il « remplit le même office que le temple⁷ », en révélant les meurtres cachés, et forçant les spectatrices coupables à

¹ Thomas HEYWOOD, *op. cit.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ Laura Levine souligne qu'il s'agit moins d'une maladresse de Heywood (dont l'anecdote sanglante pourrait se retourner contre le théâtre, vu alors comme un incubateur de meurtriers) que d'un argument pour revendiquer l'apport moral du théâtre, capable d'engendrer et d'accroître la virilité de ceux qui le pratiquent. Laura LEVINE, « Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642 », *Criticism*, vol. 28 / 2, 1986, p. 121-143, p. 137.

⁷ François LECERCLÉ, « "Oh my husband, my husband !" », art. cité, p. 88.

l'aveu. Implicitement, Heywood suggère que le théâtre a un rôle politique incontestable, bien plus compétent pour civiliser et moraliser son public que ne le fait la prédication.

Si Heywood reste évasif sur ces points qu'il n'évoque qu'au travers d'anecdotes, sa thèse est parfaitement reçue par ses détracteurs. C'est le cas de son adversaire principal, John Greene, qui riposte violemment en déconstruisant, en une soixantaine de pages, l'argumentaire de Heywood. *A refutation of the Apology for actors* se donne trois objectifs successifs : prouver que le théâtre est une institution païenne et diabolique, puis que les comédiens n'ont aucune dignité, et enfin qu'ils sont coupables d'impiété. Son originalité réside dans le recours à l'image d'un théâtre inventé et dirigé par le diable en personne. Greene introduit la figure diabolique au moyen d'un style véhément, qui rend compte d'une réaction quasi épidermique. Tout part de l'assertion selon laquelle le théâtre serait aussi efficace que le sermon¹. Il s'appuie sur le ouï-dire et « l'opinion commune des acteurs et de la plupart de leurs auditeurs profanes, desquels j'ai même entendu de mes propres oreilles prononcer et affirmer : "les pièces sont aussi bonnes, ou font aussi bien, que les sermons" ». C'est à partir de cette rumeur qu'il convoque la figure du diable, sans ménager ses forces :

Oh blasphème intolérable ! Les pièces obscènes, les interludes grossiers sont-ils comparables à la parole de Dieu, le pain de la vie, la vie elle-même ? C'est comme s'ils avaient dit que la vulgarité, la barbarie, le paganisme, la grossièreté et la malignité, que tout cela équivaut à la parole de Dieu ; ou que le diable et le Seigneur sont équipotents.

On retrouve le même procédé de mise en comparaison dont usera La Grange quelques décennies plus tard. Greene opère une gradation, où les pièces symbolisent tour à tour des valeurs morales et le diable en personne. Grâce à ce parallélisme, il peut déployer tout un système d'opposition, où le théâtre devient l'exact opposé de l'Église :

Dieu a prescrit sa parole sacrée, dans le but ordinaire de notre salut ; le diable en a déduit l'inverse dans le but ordinaire de notre destruction. Dieu a laissé à sa parole sacrée et à ses ministres le soin de nous mener sur le chemin de Vie ; le diable a institué les pièces et les acteurs pour nous séduire vers le chemin de Mort. Et pourtant ils compareront l'un avec l'autre ? S'il est maudit celui qui nomme la lumière ténèbres et les ténèbres Lumière, la Vérité Mensonge et le Mensonge Vérité, alors, a fortiori, que soit maudit celui qui croit les Pièces et interludes équivalents des sermons, ou qui compare les comédies et tragédie à la parole de Dieu, alors qu'il n'y a aucun mal, ou presque, à ne pas le maintenir².

¹ François Lecercle souligne qu'aucun apologiste n'ose faire une telle provocation, mais certains adversaires, comme Northbrooke, s'en offusquent, preuve que l'idée est dans l'air. *Ibid.*

² « The second objection is the vulgar opinion of Actors, and the most part of their prophane auditors, some whereof I have even heard with mine own ears to pronounce and affirme : Plays to be as good, or may do as much good, as Sermons are, or may do. Oh blasphemy intolerable ! Are obscene Plays, and filthy Enterludes comparable

Le théâtre comme *ecclesia diaboli* devient l'argument le plus spectaculaire, sur lequel il conclut l'ensemble de son traité. Dans un bref résumé des griefs contre les jeux scéniques, il les assimile à la « synagogue » et au « sanctuaire de Satan » :

Puisque que [les spectacles] n'ont jamais été inventés par Dieu pour instruire, mais par le diable pour enseigner l'obscénité et la dissolution ; puisqu'ils sont des parasites oisifs, préjudiciables au bien public [*Commonwealth*], puisque les meilleurs d'entre nous ne les fréquenteront par peur de la honte ; puisque le théâtre est la synagogue de Satan et la maison du diable [...] Alors j'encourage vivement tout le monde, pour l'amour de son âme, de les détester et de les abandonner. Quant à ceux qui resteront tout de même dans l'aveuglement, ou qui supposeront pouvoir trouver du bon dans le sanctuaire de Satan, considérons combien sont palpables les ténèbres dans lesquels ils errent, lorsqu'ils abandonnent la vérité pour s'attacher aux fables¹.

La tirade conclusive de Greene déplace progressivement la dimension politique et morale du théâtre vers le risque théologique de damnation, où la salle devient le temple du diable. Le théâtre apparaît comme le lieu de l'erreur, un avant-goût de l'enfer où les spectateurs se perdent. Finalement, à Heywood qui revendiquait un théâtre qui soit une contribution à la civilisation et un instrument d'éducation de la population, Greene rétorque que cette dimension politique n'est qu'une façade qui dissimule le danger plus grand de la damnation des âmes. Cette polémique repose notamment sur le rôle polémique du diable dans les controverses théâtrales : l'auteur réinvestit pleinement la charge symbolique effrayante du diable pour recentrer le débat et clore la réflexion politique sur le rôle du théâtre dans la cité. Il recadre la polémique dans une perspective purement religieuse : le diable, par sa puissance rhétorique, écrase tout autre argument.

Au-delà de son impact rhétorique, l'image du diable apporte un double bénéfice. Il permet de refuser au théâtre tout autre rôle qu'une arme au service du démon. Aux apologistes qui revendiquent l'utilité sociale de la comédie, les théâtrophobes font surgir Satan qui nimbe les

to the word of God, the food of life, and life itself ? It is all one as if the had said, Baudry, Heathenry, Paganisme, Scurrility, and Devilry, itself is equal with God's Word ; or that Satan is equipotent withe the Lord. God has ordained his blessed word, and made it the ordinary means of our Salvation ; the Devil has inferred the other as the ordinary means of our destruction. God has set his holy Word and Ministers to instruct us in the way of Life ; the Devil instituted Plays and Actors to seduce us into the way of death ; and will they yet compare the one with the other ? If he be accursed that calls Light Darkness, and Darkness Light ; Truth Falshood, and Faleshood Truth ; then, a fortiori, is he accursed that faiths Plays and enterludes are quivalent with Sermons, or compares Comedies and tragedies to the Word of god, whereas there is no mischief, almost, which they maintain not. » I.G., *op. cit.*, p. 60.

¹ « [...] seeing they were never ordained of God to give instruction, but by the devil to teach lewdness and dissolution; seeing they are idle drones, and prejudicial to commonwealth, seeing noe of the best sort will frequent their theaters for very shame; seeing theater is Satan's synagogue and the devil's own house... Then I do earnestly entreat every one, as they love their own souls, to detest and abandon them. As for those which will yet remain in blindness, or presume to go to Satan's sanctuary, in hope there to learn any good, let them consider in how palpable darknesse they wander, while they forsake the truth and cleave to fables [...] » *Ibid.*, p. 58.

spectacles d'une aura terrifiante. Bien que la figure du démon perde en force au fil du siècle, les auteurs en usent de façon assez rationnelle, s'efforçant de prouver la véracité de son implication dans le théâtre, que ce soit par les références patristiques ou la réécriture de la formule du baptême. Peu à peu se construit un théâtre fantasmé, comme temple démoniaque rival direct de l'Église. À ce premier bénéfice s'ajoute celui de concrétiser cette menace diabolique. Le théâtre devenu édifice du démon, est un danger bien visible : la salle de spectacle s'apparente à un lieu de culte, ce qui permet aux théâtrophobes à la fois de symboliser dans le théâtre l'ennemi religieux, mais aussi de demander que les autorités s'impliquent dans la lutte contre une hérésie. Le diable permet de mêler à l'attaque contre le théâtre une lutte interreligieuse et des réflexions politiques sur ce que doit ou non autoriser le pouvoir dans la ville. Reste cependant le fait que le diable s'affaiblit, si bien qu'il peut s'avérer inefficace d'en brandir la menace à la fin du siècle, dans un temps où Bekker démontre son inaction dans le monde et où la sorcellerie suscite le scepticisme. À moins d'en faire une stratégie à part entière.

Convoquer le diable à la fin du siècle : une stratégie polémique

Entre 1686 et 1688, deux prédicateurs célèbres, Nicolas de Dijon et Jean Soanen, publient des sermons contre le théâtre qui invoquent explicitement le diable, et réactivent ainsi avec force l'association du démon et de la scène. Alors que l'édit sur la sorcellerie a été prononcé en 1682, le recours au diable relève désormais d'une stratégie argumentative délibérée, de l'ordre de la provocation, qui témoigne d'une position particulière de certains membres de l'Église à l'égard du théâtre en cette fin de siècle français.

Nicolas de Dijon

Lorsque *Pharaon réprouvé* est publié en 1685¹, le capucin Nicolas de Dijon est un orateur célèbre pour avoir parcouru tout le pays. Fidèle à son ordre missionnaire, il n'a cessé de voyager, au point que « presque toute la France l'entendra² ». *Pharaon réprouvé* se présente comme une compilation de sermons prononcés durant l'Avent 1685, pour lutter « contre les chrétiens, contre les hérétiques et contre les Gentils qui, eux, attaquent la Providence divine³ ».

¹ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*

² Pour sa biographie, voir Marcel VILLER, Ferdinand CAVALLERA, Joseph de GUIBERT, [et al.], *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique: doctrine et histoire*, vol. 11, Paris, Beauchesne, 1937, col. 270-272.

³ Voir la préface de *Pharaon réprouvé*, n. pag. L'attitude de Dieu envers Pharaon serait exemplaire de la libéralité et de la bonté divine, les injustices ne venant finalement que des réprouvés et de leurs actes.

Le dixième sermon est consacré aux spectacles publics, considérés comme un obstacle au salut, et il suit une progression logique en trois temps : le théâtre profane la religion ; il viole les vœux du baptême ; il corrompt la pureté du christianisme. Le sermon part donc du général (la religion et l'Antiquité) vers le particulier (le christianisme et le contemporain). Il rejoue la naissance du christianisme, en faisant de l'implication du fidèle (par le baptême) le nœud central.

Dans ce cadre formel rigoureux, le texte varie les situations d'énonciation, alternant entre l'auditoire, dont il rappelle les murmures à certains moments-clé, et l'adresse intime à son lecteur (qu'il nomme tantôt « monsieur », tantôt « madame »). Il alterne également les citations sacrées et profane, n'hésitant pas à se référer à Sénèque ou Aristote. Le texte se révèle hybride, autant « discours, en forme de dissertation pour instruire l'esprit » que « sermon pour régler la volonté¹ » et s'adresse à un double lectorat : celui des religieux, qui peuvent reprendre ce sermon comme une source d'inspiration pour leurs propres prédications ; celui, plus séculier, des fidèles ou des bourgeois dévots, dont il veut stimuler la piété ainsi que le désir d'érudition. Cette dimension didactique est revendiquée : selon le frère Raphael (dans une « Approbation » liminaire) « les prédicateurs trouveront de quoi se satisfaire² ». Le frère Claude François d'Arney-le-Duc, Gardien des Capucins de Mâcon, justifie l'impression de *Pharaon réprouvé* « pour la satisfaction des savants et des curieux ; et pour l'utilité des dévots, et des pécheurs, puisque les premiers y trouveront la profondeur de la science, et la force du raisonnement³ ». Croyant profondément à l'efficacité de la prédication, Nicolas de Dijon s'attache en effet à référencer toutes ses citations, afin de transmettre au mieux la connaissance. Or, la particularité de ce texte réside dans le fait que le capucin insère dans son raisonnement des considérations surnaturelles, qui font écho aux pratiques superstitieuses, affirmant haut et fort que le théâtre est « la synagogue de Satan ou on célèbre des mystères d'iniquités », et s'apparente au sabbat des sorciers. Comment parvient-il à inscrire la figure du diable dans son raisonnement, et concilier la rigueur à l'excès de ces formules ?

Le père Nicolas démontre que le théâtre est un culte religieux diabolique, selon une triple caractéristique : il est à la fois une résurgence du paganisme, un anti-christianisme et une pratique superstitieuse. Il déploie dans un premier temps sa vision de l'histoire sainte, pour faire du théâtre un reste de religion païenne, en raison de ses origines. Il inscrit sa démonstration dans une histoire de la lutte entre Dieu et le diable :

¹ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 289.

² *Op. cit.*, première des « Approbations », n. pag.

³ *Op. cit.*, deuxième des « Approbations », n. pag.

Le premier crime dont la comédie est censée coupable, c'est de profaner la sainteté de la Religion ; pour établir ce fait, il faut remonter plus haut, et supposer que le principal dessein du démon ayant été de corrompre le culte de Dieu et la sainteté de la Religion, il a exécuté son entreprise en introduisant l'idolâtrie dans le monde, en se faisant bâtir des temples, dresser des autels, offrir des sacrifices, et rendre les honneurs divins dans les fabuleuses divinités des Gentils : mais voyant que dans la suite des temps l'Évangile avait rétabli le culte du vrai Dieu, qu'il avait renversé les idoles, banni l'idolâtrie et la superstition de tout l'univers, il a tâché de se consoler de cette perte en substituant les comédiens aux idolâtres, et la comédie au paganisme, pour s'en faire une espèce de religion¹.

Pour cela, il s'appuie sur Tertullien ; mais comme le souligne Marie-Hélène Goursolas Lavril, il n'hésite pas à déformer les autorités patristiques :

L'idée de succession ou de substitution, qui implique la disparition d'une première réalité (l'idolâtrie, les idolâtres) au profit d'une seconde (la comédie, les comédiens), n'est pas conforme à l'argumentation de Tertullien, qui consistait précisément à dénoncer la confusion, l'intrication des spectacles et du paganisme².

Pour le capucin, la Comédie prend le relais du paganisme, qu'il décrit comme un « dangereux reste de l'idolâtrie abattue, et du paganisme agonisant », qui n'aurait d'autre but que de combattre le christianisme. Or ce dessein maléfique serait encore d'actualité. Si tous les théâtrophobes s'accordent à déplorer l'origine païenne du théâtre, peu nombreux sont ceux qui envisagent sa forme contemporaine comme un véritable rite païen qui aurait survécu à la chute des religions gréco-romaines. Nicolas de Dijon n'hésite pas à en faire un rite qui perdure depuis des siècles : s'y rendre équivaut à « [brûler] un grain d'encens au pied d'une idole », dont le dieu serait « Comus » (qui aurait donné son nom à la comédie), c'est-à-dire « le démon Asmodée³ ». Alors que le théâtre professionnel est une institution encore jeune, le père en fait une pratique païenne ancestrale.

Il va même jusqu'à en faire un rite anti-chrétien. Non seulement le théâtre est semblable à un sacrifice païen, mais cette religion n'aurait pour unique but que de renverser le christianisme : « Qui est l'homme de bon sens qui ne s'aperçoit pas que ces représentations comiques ou tragiques qui se font sur le théâtre, sont une ingénieuse et subtile invention du diable pour déshonorer les cérémonies de l'Église et se moquer de la canonisation de nos

¹ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 289.

² Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *op. cit.*, p. 171.

³ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 291.

saints¹ ». Il établit un système symétrique entre les deux religions, faisant de l'ensemble de la représentation un cérémonial diabolique, construit à l'opposé de la vraie religion :

Mais je ne m'étonne pas, c'était un artifice des puissances du monde et de l'Enfer : car comme elles craignaient que la fureur et la tempête de la persécution ne pût pas ébranler la fermeté de la religion chrétienne, elles ont eu recours à la superstition et à la comédie pour en altérer au moins la pureté ; et c'est pour réussir dans cette entreprise que le démon qui est, dit Tertullien, le rival de Dieu, et le copiste de Jésus-Christ, a imité et contrefait les mystères de la religion, et les sacrements de l'Église, pour opposer Église contre Église, et Religion contre Religion, et partager ainsi avec lui les adorations et les sacrifices. Le succès de l'entreprise ne lui a pas été tout à fait malheureux, car il a son baptême pour ses enfants, *tingit et ipse quosdam*, il a sa conformation pour ses soldats, il a sa Cène pour ses initiés, il a son Évangile pour ses prédicateurs, et enfin il a la comédie qui est la canonisation de ses bons serviteurs, et de ses fidèles servantes ; la tragédie est pour ses martyrs, et la comédie pour ses confesseurs².

Ce qui lie paganisme et théâtre serait cette lutte commune contre le christianisme. La stratégie du père Nicolas consiste à institutionnaliser le théâtre en religion. Au paganisme vaincu succède la Comédie, qui a un double effet néfaste : d'une part elle « déshonore » la religion chrétienne, d'autre part elle honore et sanctifie ses propres « martyrs ». La menace est donc double, à la fois destruction du christianisme et implantation de l'hérésie. Le théâtre devient donc un condensé des hérésies. Il est un reste « prétendu réformé » du paganisme : la formule fait autant référence aux démarches pour réformer le théâtre (à l'instar de l'abbé d'Aubignac) qu'au courant de la Réforme protestante. Derrière la Comédie se cache autant le polythéisme greco-romain que les idées calvinistes et luthériennes. Le capucin défend une vision non seulement chrétienne, mais surtout « catholique³ », face à un théâtre qui symbolise toutes les hérésies, qu'elles soient institutionnalisées comme le courant protestant, ou non, comme les pratiques superstitieuses. Car, pour finir, le prédicateur fait de la scène le lieu de la sorcellerie en l'assimilant au sabbat des sorciers :

¹ *Ibid.*, p. 293.

² *Ibid.*, p. 293-294.

³ *Ibid.*, p. 307.

D'où j'infère que la comédie, étant si infâme dans son auteur et dans son origine, un Chrétien ne fait pas un moindre crime d'y assister, que celui qu'il commettrait en assistant aux fêtes des Bacchanales, et des Orgies des anciens, ou allant au Sabbat avec les Sorciers, puisque le démon étant l'auteur et l'instituteur des uns et des autres, il y reçoit un pareil honneur de tous les assistants. Or demandez au plus indulgent de tous les Casuistes, mon Père est-ce un grand péché d'aller au Sabbat, d'assister à toutes les abominations qui s'y commettent, et d'applaudir à tous les honneurs qu'on y rend au démon. Il vous répondra sans hésiter, que c'est au moins un péché mortel contre le premier commandement, et une abjuration secrète de votre religion¹.

Le théâtre sert de dénominateur commun à toutes les pratiques condamnées par l'Église catholique, qu'elles aient disparues (le paganisme) ou non (le protestantisme). De plus, cette entreprise de diabolisation du théâtre repose sur une double logique de superposition et d'inversion. Il choisit, tout d'abord, de superposer paganisme et christianisme. Alors que les défenseurs du théâtre cherchent à disjoindre l'Antique du contemporain pour prouver la réforme du théâtre et son acceptabilité, Nicolas de Dijon cherche au contraire à rapprocher les deux : « sommes-nous retournés dans les abominations du Paganisme et dans les siècles de la Gentilité ? » La présence du théâtre dans l'espace urbain contemporain devient ici une marque concrète de la résurgence de pratiques hérétiques ancestrales qui fragilisent l'édifice chrétien. La deuxième stratégie consiste à inverser les rapports de force : quand les païens n'osaient pas approcher les rites chrétiens, les chrétiens se ruent au théâtre². C'est ici le christianisme qui serait menacé et ébranlé par ces assauts païens ; car, en y allant, le chrétien renonce aux serments de son baptême, la religion s'en trouvant affaiblie. À Rome, le problème était que le christianisme était minoritaire et qu'il devait se distinguer du paganisme. Avec Nicolas de Dijon, la situation est à la fois similaire et différente : le christianisme est majoritaire, mais à présent « le monde est rempli de chrétiens infidèles à Dieu », et le théâtre est un retour du paganisme qui menace l'empire chrétien.

La véritable cible, à travers ce sermon, est l'implantation du théâtre dans la société civile, selon trois modalités : l'acceptation des comédiens dans la communauté chrétienne, l'installation de salles de spectacles, et le comportement des populations à l'égard du théâtre. Nicolas de Dijon refuse que les comédiens puissent trouver leur place dans une société chrétienne. Qu'un quelconque rapprochement entre le théâtre et l'institution religieuse soit possible semble une pensée suffisamment répandue pour qu'il s'en offusque vivement : « Quoi ? De l'Église de Dieu passer à l'Église du diable, du Ciel en Enfer, et du pied des autels

¹ *Ibid.*, p. 291-292.

² *Ibid.*, p. 310.

au pied d'un théâtre ». Le vrai scandale est que les acteurs puissent se dire chrétiens. Le père capucin tâche de mettre un terme au flou législatif qui subsiste quant à leur infamie :

Étudiez, je vous prie, la religion et la condition de ces honnêtes gens qui sont sur le théâtre, [...] qui sont-ils, ce ne sont pas à la vérité des idolâtres ni des païens, je l'avoue, qui donc hélas ! ni vous ni moi, n'oserions le dire, pour l'honneur de notre sainte Religion ; ils ont pourtant l'effronterie de le dire eux-mêmes, et de le faire savoir à tous ceux à qui il appartiendra, qu'ils sont Chrétiens ? Ah M. voilà ce qui fait ma douleur et l'opprobre du Christianisme.

En faisant du théâtre une résurgence du paganisme, il fait de ces comédiens une actualisation de l'ancienne idolâtrie, pour les rejeter de la communauté chrétienne. Marie-Hélène Goursolas Lavril souligne :

L'argument du démon et l'argument de l'idolâtrie sont soutenus, non pas seulement parce qu'ils sont un héritage patristique, mais dans la mesure où ils sont reformulés pour renvoyer aux réalités contemporaines : alors que les « idoles de bois et de pierre » visibles dans les théâtres posaient en effet problème dans le contexte de Tertullien, ce sont les « idoles de chair », c'est-à-dire les comédiens, qui sont maintenant le signe de la présence des « démons » dans ces lieux¹.

Le danger réside autant dans cette acceptation des comédiens que dans l'implantation progressive des salles de spectacle dans l'espace public. À plusieurs reprises, le prédicateur fait référence aux édifices qui accueillent les représentations, dont le danger lui semble plus grand que la représentation elle-même :

Comment appelez-vous ces salles, ces tripots, ces lieux publics, où l'on joue les comédies, sinon les synagogues de Satan, où ses ministres s'assemblent pour y honorer le démon par des récits et par des symphonies, comme nos Églises sont des lieux sacrés où les fidèles s'assemblent pour y adorer Dieu en esprit et en vérité².

C'est lorsqu'il décrit le bâtiment que Dijon convoque l'image de l'Église du diable : « La salle de la comédie est [...] le sérail privé où l'on donne des leçons du crime, et la synagogue du diable où on célèbre des mystères d'iniquité³ ». Il fustige que « dans des villes bien policées, on [ouvre] des écoles publiques pour y enseigner le vice⁴ », sous le contrôle des autorités civiles et le regard bienveillant de toutes les autorités.

Or les véritables responsables de ce scandale sont en définitive ceux qui permettent cette implantation urbaine. Nicolas de Dijon interpelle les divers corps de la société qui se rendent dans cette salle maudite, que ce soient « l'homme de qualité » qui accompagne sa « dame »,

¹ Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *op. cit.*, p. 172.

² NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 302.

³ *Ibid.*, p. 321.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

« l'artisan et le bourgeois », le « gentilhomme et le magistrat », dont il fustige le comportement mimétique qui consiste à diffuser les mauvaises pratiques à l'ensemble de la population :

Cependant cet homme de qualité se ferait un crime contre l'honnêteté de n'y pas mener cette Dame, et cette dame se ferait un plus grand scrupule d'honneur que de conscience, de refuser la civilité du galant homme, et de se refuser à elle-même ce plaisir, ils y vont donc de compagnie et en traînent plusieurs à leur imitation ; d'où il arrive que cet exemple forme une espèce de loi dans une ville, l'artisan et le bourgeois y voudront aller aussi bien que le gentilhomme et le magistrat, et alors on verra dans tous les quartiers, et dans toutes les assemblées, ce qu'a prévu et prédit saint Cyprien, *fiunt et miseris religiosa delicta, et capit licitum esse quado publicum est*, les crimes sont consacrés par les exemples des grands, ils deviennent religieux et vénérables aux peuples, quand ils sont commis par des personnes distinguées par leur naissance, et par leur condition, et vous diriez qu'une chose est permise, sitôt qu'elle s'est rendue publique : c'est pour cela que la salle de la comédie est toujours remplie de monde, pendant que nos Églises sont désertes et ressemblent à des solitudes, et que le comédien verra plus d'auditeurs au pied de son théâtre, que tous les prédicateurs aux pieds de leurs chaires. Ainsi le service divin est abandonné, la religion est déshonorée, les sacrements sont profanés, il faut que Dieu sorte d'une ville sitôt que les comédiens y seront entrés, et il faudra désormais fermer toutes les Églises où l'on célèbre nos mystères et nos écoles où on enseigne la vertu sitôt qu'on ouvrira la salle de la comédie, parce qu'elle est, *privatum consistorium impudicitie*, le sérail privé où l'on donne des leçons du crime, et la Synagogue du diable où on célèbre des mystères d'iniquité¹.

Cette longue diatribe invite à deux remarques. La première est que le prédicateur insiste encore une fois sur le bâtiment théâtral, la « salle », dont l'édification chasserait la religion d'une ville : la représentation compte ici assez peu, c'est surtout la présence de ces assemblées qui pose problème. La seconde est qu'il établit une réaction en chaîne mimétique, un ruissellement moral, qui part de la noblesse et des professions de robe pour toucher ensuite la bourgeoisie, et enfin le « peuple ». C'est toute la structure sociale qui est ainsi touchée et contaminée. Cependant, il déplace la notion de mimétisme, qui désigne ici moins le concept aristotélicien de la représentation théâtrale que le comportement des spectateurs. Autrement dit, le danger tiendrait moins à la représentation elle-même qu'à l'exemple qu'on donne en s'y rendant. Nicolas de Dijon fustige le fait qu'en rendant certaines pratiques publiques, on les légitime. C'est ce qui se passe, selon lui, avec le théâtre : parce que les nobles vont publiquement au théâtre, tout le monde les imite et déserte les églises. On peut y entendre une critique implicite sur le fait que les nobles vont dans leurs chapelles plutôt qu'à l'église. Le déséquilibre viendrait peut-être d'une pratique religieuse privée, qui ne se laisse pas imiter car à l'abri des regards publics, et d'une pratique théâtrale propice à être suivie par toutes les catégories sociales. De

¹ *Ibid.*, p. 321.

fait, il cible plus précisément les catégories sociales aisées, dont il rappelle le rôle politique et moral au sein de l'espace public. Tout d'abord, il inscrit son sermon dans les polémiques antithéâtrales passées, qui ont déjà touché la cour. En dénonçant ceux qui passent de l'une à l'autre pour « de la même bouche dont on fait ses prières, réciter les vers d'une comédie et applaudir à des comédiens¹ », il reprend en effet les écrits provocateurs de Molière, qui estimait que la Reine mère « ne dédaigne pas de rire de cette même bouche dont Elle prie si bien Dieu », dans la dédicace de *La Critique de l'Ecole des femmes*². Le père Nicolas inverse l'argument du dramaturge, et le rend désormais caduc. Le roi Louis XIV étant entré en dévotion, et la Reine mère étant morte depuis près de vingt ans, cet accommodement de la foi et de l'amour des spectacles n'a plus lieu d'être. Puis, dans un ultime élan de colère, il mêle sa voix à celle de Tertullien pour dénoncer l'attitude irresponsable des hautes sphères sociales :

Erubescat Senatus, erubescant ordines omnes, dit [Tertullien], que le Sénat rougisse de ce qu'il ne retranche pas ce désordre par la sévérité de ses Arrêts ; que tous les ordres du Royaume rougissent de ce qu'ils ne s'y opposent pas pour l'intérêt de l'État, et pour le bien de l'Église : que le Clergé, les prêtres, les confesseurs, que les prédicateurs, *erubescant*, rougissent d'autoriser une telle licence par leur complaisance, ou par leur lâcheté ; que la noblesse rougisse, *erubescat*, de quitter les exercices, où l'honneur et la naissance les appelle pour venir au pied d'un théâtre applaudir à un comédien, ou badiner avec une coquette. Que les dames rougissent, *erubescant*, de renoncer à l'honneur et la modestie de leur sexe, et de venir dans une salle que saint Cyprien appelle, *publici pudoris lupanarium*, le lieu de la pudeur prostituée ; que tous les chrétiens rougissent, *erubescant*, de donner vingt et trente sols pour assister à une comédie, et de refuser cinq sols aux pauvres pour racheter leurs péchés. Enfin, *erubescant ordines omnes*, que tous ceux qui font profession de piété et de christianisme, rougissent de ce que des yeux qui ne devraient contempler que le Ciel, ou pleurer leurs crimes, s'ouvrent pour contempler de folles et dangereuses représentations, qui leur font commettre de nouveaux crimes [...] ³

L'imprécation développe les propos de Tertullien, dans lesquels le capucin se glisse avec la répétition du verbe « erubescare », pour désigner plus précisément les sujets de l'humiliation. Aussi le prédicateur actualise-t-il le discours patristique, contribuant encore une fois à superposer le christianisme primitif et l'époque moderne : avec l'implantation des théâtres dans les villes modernes, on trouve les mêmes enjeux qu'au temps du christianisme primitif. En outre, cette imprécation retrouve toutes les principales accusations lancées contre le théâtre : il incite à l'oisiveté, il détourne l'aumône destinée aux pauvres et il favorise la luxure. Enfin, le

¹ *Ibid.*

² MOLIERE, « A la Reine Mère », *La critique de l'Ecole des femmes*, [1663] Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), Paris, Gallimard, 2010, p. 485.

³ *Ibid.*, p. 323.

père Nicolas interpelle une à une toutes les couches sociales, témoignant de la solide implantation du théâtre, jusqu'à s'infiltrer dans le « clergé » qui n'y serait plus si réticent. Mais il insiste davantage sur les classes sociales supérieures que sur le bas peuple, les rendant responsables de la moralité de l'ensemble de la société. Cela fait peut-être écho à ce qu'il a constaté lors de ses missions dans le pays, à savoir qu'il existe une certaine résistance populaire aux réformes ecclésiastiques. Face aux tentatives d'interdire des pratiques qui ne seraient plus conformes aux règles du clergé, la population française opposerait un certain refus d'obtempérer et continuerait à pratiquer ses rites folkloriques. Yves-Marie Bercé rappelle que c'est justement la petite noblesse provinciale qui se présente en défenseur des cultures traditionnelles. En agitant le spectre du diable devant les « dames » et les « gentilhommes », le prédicateur ferait vibrer chez eux la corde superstitieuse, pour les inciter à cesser de défendre ces pratiques populaires qui échappent au clergé, et éteindre cette résistance aux injonctions religieuses. Autrement dit, ce sermon poursuit un but politique : il s'agit de rappeler à l'ordre ceux qui favorisent l'implantation du théâtre, de blâmer les citoyens qui se doivent d'être exemplaires, et qui pourtant accordent au théâtre une place toujours plus grande dans la société, au détriment de la religion chrétienne ; et implicitement, de poursuivre l'uniformisation des pratiques populaires initiée avec la réforme catholique.

Le recours de Nicolas de Dijon à la « synagogue de Satan », à contre-courant de l'édit royal et de la philosophie rationnelle alors en vogue, révèle trois enjeux. Le premier est d'user d'une stratégie de provocation dont Marie-Hélène Goursolas Lavril rend compte :

Alors que les autorités s'efforcent de mettre fin aux accusations de sorcellerie ou d'actes démoniaques par la dénonciation ferme des manipulations humaines qu'elles recouvrent en fait, l'auteur réaffirmerait en quelque sorte, à l'occasion de ce discours contre le théâtre, la réalité et la gravité des « honneurs » rendus au diable¹.

Il adopte ainsi une posture d'homme en difficulté, qui ose affirmer une pensée minoritaire, dont le discours a de fortes chances d'être mal entendu. Il souligne que l'auditoire murmure contre lui et trouve ses propos excessifs, composant l'image d'un prédicateur qui se retrouve seul dans un territoire hostile, conquis aux arguments de l'adversaire. Il devient l'incarnation de la lutte contre une pensée dominante, pour réactiver le rapport de force du christianisme primitif, lorsque la religion était persécutée par les adeptes du paganisme. Le deuxième enjeu est de sidérer son auditoire et son lecteur, en inscrivant la peur de l'enfer dans une logique rationnelle. À la rigueur formelle de la dissertation et des citations patristiques et philosophiques répondent

¹ Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *op. cit.*, p. 172

les images « enchantées » et apocalyptiques d'un monde gouverné par le diable. En faisant du théâtre la synagogue de Satan¹, il l'assimile également à l'assemblée du monde et des réprouvés. Dijon se place dans la perspective apocalyptique de saint Jean, pour souligner que se rendre au théâtre revient à basculer dans le camp des rejetés de Dieu. Il use alors d'un vocabulaire militaire, tiré de Tertullien : le chrétien est un soldat qui déserte, « perfide à l'état et traître à son Prince ». Enfin, le troisième enjeu est de recadrer la polémique théâtrale en des termes religieux, lutter contre la sécularisation progressive des divertissements, et replacer l'Église au centre de l'édifice social. Le sermon est alors un acte « pour l'intérêt de l'État, et pour le bien de l'Église », les deux institutions fonctionnant de concert pour établir une société « policée ». En fin de compte, l'image du théâtre comme « Église du diable » sert une pensée politique qui interroge la place et le rôle du clergé et des autorités dans l'organisation du temps social. En recourant au diable, Dijon attise les dernières braises de superstition dans le cœur des petits nobles de province, pour que cessent à terme les pratiques folkloriques, et pour remettre les divertissements populaires sous la coupe de l'Église.

Jean Soanen

À l'instar de Nicolas de Dijon, qui veut réguler les pratiques populaires en inspirant la peur d'un théâtre diabolique lors de ses missions, Jean Soanen est connu pour avoir tenté d'uniformiser les formes de rassemblements populaires. Yves-Marie Bercé rapporte qu'au début du XVIII^e siècle, ce prédicateur, devenu évêque de Senez, a voulu interdire dans son diocèse les exercices de compagnie de jeunesse qui étaient associés aux fêtes populaires (comme celles du carnaval). Les habitants ont résisté en poursuivant les festivités, entourant Soanen à chacune de ses sorties d'une escorte de danseurs, et l'accompagnant sous les huées. L'évêque portera l'affaire devant le Conseil et obtiendra finalement en 1711 des lettres de cachet contre les carnavaliers². L'anecdote, si elle est postérieure aux textes du corpus, témoigne cependant de la volonté de Jean Soanen de s'attaquer aux rassemblements qui échappent au contrôle du clergé, et dont le théâtre peut se révéler emblématique.

Avant de devenir évêque de Senez, Jean Soanen a acquis une certaine notoriété en tant que prédicateur³. Devenu incontournable à Paris, il prêche à la cour en 1686 et 1688, devant le

¹ NICOLAS DE DIJON, *op. cit.*, p. 298.

² Yves-Marie BERCE, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2006, p. 158.

³ Sur sa carrière de prédicateur, voir ANONYME, *La Vie De Messire Jean Soanen Evêque De Senez*, Cologne, La Compagnie, 1750.

roi qui, impressionné par sa fougue, le surnomme « la Trompette du Ciel¹ ». Le *Sermon pour le 1er dimanche de carême, sur les spectacles*, long d'une quarantaine de pages, se développe en deux temps : Soanen s'attache d'abord à faire du théâtre « les pompes mêmes du monde, et les œuvres du Démon, auxquels vous avez solennellement renoncé dans votre Baptême » pour ensuite en décrire plus précisément les écueils « pour l'innocence, et pour la vertu² ». Dans un premier temps, le prédicateur s'efforce de démontrer la dimension diabolique des jeux scéniques par trois arguments. Le premier consiste à affirmer que le théâtre est ce que le monde peut proposer de pire, en ce qu'il s'y déploie un luxe contraire à l'austérité chrétienne, et que la scène condense et ré-ordonne tout ce que le monde présente habituellement de façon disparate. Miroir ordonné du monde, le théâtre devient d'autant plus dangereux qu'il s'adapte facilement aux modes et aux désirs de chacun, pour mieux les séduire. Son deuxième argument est que la comédie est incompatible avec le christianisme. Il va jusqu'à démontrer combien serait absurde, voire blasphématoire, un christianisme mis en spectacle : « Eh que diriez-vous si l'on vous présentait tout-à-coup sur ces Théâtres que vous aimez tant, l'image de l'Homme-Dieu cloué sur une croix, percé d'une lance, couronné d'épines, et tout couvert du sang qu'il répandit pour vous et pour moi ? Ah ! sans doute, ce spectacle vous mettrait hors de vous-même, et peut-être vous désespérerait³. » Non seulement les icônes chrétiennes sont irréalisables en scène, mais le fait même d'assister au théâtre est incompatible avec les devoirs du chrétien. C'est que le théâtre est en vérité l'œuvre du démon – c'est là le troisième argument. Soanen parcourt rapidement l'Antiquité pour montrer la filiation du théâtre avec les jeux du cirque, qu'il faut donc voir comme « l'enchantement des sirènes⁴ ». La comédie est un lieu de débauche, non seulement parce qu'elle est représentée par des comédiens à la solde de Satan, mais aussi à cause de ce qu'elle propose : faisant revivre les morts, incitant à la luxure, elle conduit le spectateur à sa propre damnation.

Il démontre ensuite que le théâtre souille l'innocence et la religion par une réaction en chaîne. Le spectateur est tout d'abord séduit par le spectacle des comédiens, dont les gestes sensuels ne sont rien d'autre qu'une manipulation démoniaque :

¹ Sur ce point, voir la préface de Jean SOANEN, *Sermons sur différents sujets prêchés devant le Roi*, Lyon, Benoit Duplain, 1767, p. viii.

² Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 45-46.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

Mais, dites-moi, je vous prie, si le Démon vouloit vous tenter, sous quelle figure plus séduisante pourroit-il vous apparaître, que sous celle de ces personnages qui jouent la Comédie ? Quelle indécence dans leurs gestes & dans leurs habits ! quelle immodestie dans leurs danses & dans leur maintien ! quelle mollesse dans leur expression ! oui, je défie Satan lui même de pouvoir mieux réussir, que dis-je ! on le voit, on l'entend, on le reconnoît à chaque instant¹.

Ayant ainsi souillé son innocence à la comédie, le spectateur contaminé rentre chez lui et infecte alors son foyer. Il finit par vouloir substituer une actrice à sa « légitime épouse », ce qui conduit au divorce « qui ruine des familles entières » : les jeunes filles créent des scandales, on vole dans la caisse, on cède au désir pour ses domestiques pour « se livrer aux plus honteuses passions² ». En fin de compte, ce délabrement moral affecte toutes les couches sociales, jusqu'à affaiblir implicitement l'économie et la civilisation. Il faut donc cesser de croire que le théâtre s'est épuré, et de soutenir « qu'il n'y a point de mal³ » à s'y rendre, alors qu'il faut au contraire l'envisager avec la plus grande horreur. Au mieux, il faut le considérer comme une pratique inutile et vaine.

Puis l'abbé suggère que le théâtre incite à désapprendre la religion. Les représentations incitent à « douter des vérités les plus certaines⁴ » ainsi qu'à l'incrédulité. Soanen élargit donc les méfaits des spectacles à la sphère religieuse, montrant que c'est tout l'édifice chrétien qui est ici menacé. On finit par ne plus croire ni à l'enfer, ni à l'efficacité de la confession, si bien qu'on en vient à prononcer « des railleries sur l'Église et sur ses ministres ». Le prédicateur termine son sermon en invitant ses fidèles, non pas à se retirer dans le désert, mais à se replonger dans les Écritures saintes et les bienfaits de la religion.

Contrairement à Nicolas de Dijon, Jean Soanen ne cherche pas à faire du théâtre une contre-religion. Il ne fait que très peu référence à l'Antiquité, et n'opère aucune comparaison entre le déroulement d'un spectacle et le cérémonial religieux. Si le théâtre est une œuvre du démon, l'argument de l'*ecclesia diaboli* reste secondaire : jamais Soanen n'institutionnalise la scène comme rivale hérétique du christianisme. Il reprend l'expression de Goibaud-Dubois, selon laquelle « le Théâtre est l'Autel du Démon élevé contre celui de Jésus-Christ, l'Idole de Dagon qui insulte à l'Arche Sainte, l'abomination de la désolation au milieu même du Christianisme⁵ ». Mais plutôt que prouver le caractère religieux des jeux scéniques, il préfère

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 68-69.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

en affirmer le potentiel destructeur, par une démonstration graduelle qui part de l'âme du spectateur contaminé par le spectacle, jusqu'à l'anéantissement des fondements sociaux et religieux, le théâtre ne menant rien moins qu'à l'athéisme. En somme, les arguments que développe le prédicateur sont typiques des polémiques antithéâtrales, à cette différence près qu'il a massivement recours à la figure du diable : en une quarantaine de pages, il cite huit fois « Satan », et plus de vingt fois le « Démon ». Quels sont les effets recherchés par cette avalanche de références démoniaques, déversées sur un public *a priori* peu enclin à ces superstitions ?

L'invocation du diable résulte d'une triple stratégie polémique : elle provoque par l'emploi d'une rhétorique à contre-courant, elle se veut une forme d'incitation à la piété, et enfin elle contribue à promouvoir le spectacle de la prédication. Ce sermon *Sur les spectacles* relève d'une provocation habile, face au pouvoir politique. Il est en effet prononcé devant le roi qui a signé l'édit interdisant d'employer à outrance la figure du diable, et de favoriser ainsi la superstition. Non seulement la prédication use et abuse de la figure du diable, mais elle fait écho de façon insidieuse à cet édit, dont elle reprend certains termes, comme l'a démontré Marie-Hélène Goursolas Lavril¹. Dans ces temps de suspicion et de scepticisme à l'égard du pouvoir du diable, Soanen met en tension l'écart entre la politique de Louis XIV (symbolisée par l'édit de 1682) et sa dévotion (révélée par sa présence même au sermon). En allant ouvertement contre les articles de l'édit, il prend le roi à témoin pour revendiquer pour l'Église seule le pouvoir de recourir au diable, sans tomber dans la superstition. De plus, cette « rhétorique à contre-courant² » refuse de jouer sur l'effet de mode, et donc de se démarquer totalement des séductions du théâtre, dont il condamne la malléabilité et les tactiques de séduction. Face aux sirènes d'un art théâtral sans cesse en mouvement et en transformation répond la stabilité multiséculaire de l'Église, au discours intangible, au point d'ignorer les édits royaux. L'autre provocation consiste à prendre le roi comme arbitre ; la scénographie énonciative est habile, puisque le premier destinataire se fait arbitre, à mesure que la cour tout entière devient, par un procédé d'élargissement, le destinataire du discours :

¹ « Ainsi, quand l'édit évoquait les « séducteurs », « ceux qui se disent Devins, Magiciens et Enchanteurs [...], par le moyen des prestiges des opérations de prétendues magies et autres illusion semblables dont cette sorte de gens ont accoutumé de se servir, ils auraient surpris diverses personnes ignorantes ou crédules [...] »¹, le prédicateur parle lui de « ces illusions du Théâtre dont cet Ange de ténèbres fascine les esprits », de « la séduction avec laquelle cet Ange artificieux [...] déguisera les dangers du Théâtre et ses horreurs », dans Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *op. cit.*, p. 174.

² Je reprends ici l'expression de Marie-Hélène Goursolas Lavril.

[Si les spectacles] ne vous font point d'impression, c'est peut-être hélas ! parce que vous êtes tellement corrompus que rien n'est plus capable de vous pervertir ; parce que vous êtes tellement familiarisés avec le crime, que rien ne peut plus vous séduire ; parce que vous êtes rassasiés de ses infâmes voluptés dont l'habitude conduit à l'endurcissement ; parce que le péché qui règne en vous, vous rend insensibles aux plus terribles vérités. Ouvrez les yeux, sortez de votre léthargie, reprenez les sentiments de foi dont vous vous êtes malheureusement dépouillés, et vous reconnaîtrez que ces spectacles que vous excusez avec une espèce de frénésie, sont l'antipode du Christianisme, et que c'est le comble de l'impiété et de la folie de vouloir les justifier comme n'étant contraires ni à l'Évangile ni aux bonnes mœurs¹.

Soanen fait ici écho à la tension qui règne à la cour, auparavant moindre quand la Reine mère, friande de comédie, était en vie, mais qui est exacerbée depuis l'entrée en dévotion du roi. Le sermon redouble d'effets pour créer un sentiment de terreur. Il présente les nobles de Versailles comme des criminels « endurcis » et « dépouillés » de toute piété. Allant encore une fois à rebours de l'édit de 1682 (qui condamnait ceux qui excitaient à tort la superstition de leur auditoire), il fait de son sermon l'occasion d'exciter la piété endormie, de sortir son public de sa « léthargie ». Il pousse la provocation jusqu'à imaginer la parole de Dieu lors du Jugement dernier, faisant de sa prédication un avant-goût de l'Apocalypse, où les fidèles peuvent vivre de façon anticipée leur damnation :

Les amateurs des Spectacles espèrent-ils donc que vous leur direz un jour, venez mes bien-aimés, venez recevoir des Couronnes immortelles, parce que vous avez plus fréquenté les Théâtres, que mes Temples ; parce que vous vous y êtes remplis des maximes d'un monde que j'ai maudit ; parce que vous y avez enivré vos sens de tout ce que ma loi condamne ; parce que vous y avez cherché tout ce que votre Baptême vous défendait ; parce que vous y avez sacrifié au Démon l'ennemi de mon Église, l'ennemi de toute vérité : et vous mes Saints, qui avez pleuré, gémi, crucifié votre chair pour ma gloire et pour mon amour, allez au feu éternel².

Cette imprécation des mauvais chrétiens a pour effet d'insister davantage sur leur responsabilité. Quand bien même le théâtre est l'affaire du diable, le recours à l'*ecclesia diaboli* a davantage pour dessein de terrifier son auditoire que de prouver la malignité du théâtre. En effet, Soanen ne démontre pas la filiation démoniaque du théâtre, mais en fait un présupposé pour justifier l'excommunication de ses artisans. Puisque le diable préside les spectacles « aussi voyons-nous que tous les Confesseurs qui remplissent les devoirs de leur ministère, et qui ne délient les pécheurs que lorsqu'il faut les délier, refusent la grâce de l'absolution à tous ceux qui fréquentent les Théâtres³ ». Le prédicateur use alors d'une logique de cause à conséquence,

¹ Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 62.

pour élargir l'excommunication aux spectateurs¹. L'enjeu du sermon est de recourir au diable pour insister sur l'importance du salut des courtisans friands de spectacle :

Ajoutons à tant de vérités que c'est participer à l'excommunication des Comédiens, que de se rendre à leurs assemblées ; que c'est les entretenir dans leur révolte contre l'Église, et dans leur impénitence, que de payer leurs actions, et que si l'on doit faire tous ses efforts pour arracher au Démon une âme pour laquelle Jésus-Christ est mort, on ne peut, sans la plus horrible impiété, contribuer à sa damnation².

Le recours au diable est encore une fois à contre-courant : alors qu'il s'agit la plupart du temps de mettre en évidence la manipulation insidieuse que le théâtre opère sur ses spectateurs pour les mener insensiblement à l'enfer, Soanen l'invoque pour pointer la responsabilité des spectateurs dans leur propre damnation. On peut dès lors comprendre l'abondance de formules diaboliques, utilisées moins pour prouver l'accointance de la scène avec le démon que pour marteler ce qui doit devenir une forme de vérité générale, et ainsi servir de toile de fond rhétorique à la véritable démonstration, qui consiste à responsabiliser (voire culpabiliser) les spectateurs.

Cette mise en accusation du public poursuit un but politique et social : réformer les mœurs de la cour et inciter à la piété. Tout en faisant référence aux forces surnaturelles et en appelant aux croyances et superstitions des fidèles, Soanen inscrit son sermon dans le cadre concret de la vie quotidienne. Le prédicateur l'avoue : le théâtre n'est finalement qu'un symbole ; il est dangereux parce qu'il réunit ce que le monde présente d'ordinaire de façon disparate. Parce qu'il catalyse les dérives mondaines, il incarne les dangers du monde. Ce sermon semble en définitive s'en prendre davantage au monde qu'aux spécificités du théâtre. À travers lui, Soanen critique un mode de vie fondé sur l'apparence et les excès, « ce luxe si opposé à la pauvreté évangélique, cette mondanité si contraire à la simplicité chrétienne, cette mollesse si incompatible avec l'austérité de nos devoirs, cet amour profane, si ennemi de la pureté Angélique qui doit former nos mœurs³ ». Le théâtre n'est pas dénoncé dans sa réalité pratique (Soanen ne démonte pas le mécanisme de la représentation), mais en tant que symbole : la salle de théâtre est présentée comme le lieu de tous les vices. Ce n'est pas simplement le lieu où l'on va voir un spectacle, c'est celui où l'on se donne des rendez-vous clandestins, où l'on fait des transactions financières douteuses. Il devient la fosse de tous les désordres et dysfonctionnements du monde. Plus encore que la représentation d'une fiction profane, Soanen

¹ Il s'agit là d'une menace qui a peu de chances d'aboutir, l'excommunication restant une décision locale.

² *Ibid.*, p. 62-63.

³ *Ibid.*, p. 46.

condamne dans le théâtre l'occasion d'une mixité funeste : un lieu, où les voyous côtoient et sudoient les âmes égarées, et qui échappe au contrôle des autorités¹.

La véhémence du style contraste avec la modération des solutions proposées, qui s'inscrivent dans une réalité quotidienne concrète. Aux grands maux répondent de petits remèdes. Soanen s'oppose au choix radical de « se retirer dans les déserts », préférant une forme de pragmatisme : « je sais que ce genre de vie ne convient pas à tout le monde, & s'il est vrai qu'on se sanctifie dans la solitude, il n'est pas moins certain qu'on obtient la même grâce au milieu des Villes & des Cours² ». Il propose deux remèdes. Le premier consiste à rétablir le pouvoir de la confession, et surtout à choisir un véritable confesseur. Soanen met en scène deux types de confesseurs : ceux qui « remplissent les devoirs de leur ministère » et qui refusent l'absolution aux amateurs de théâtre ; ceux qui sont « cruellement indulgent[s] » et qui autorisent la fréquentation des spectacles. Or il souligne implicitement l'importance de cette confession, qui apparaît comme un véritable rempart à la débauche : « le temps de la Confession arrive, et comme on sent qu'on ne veut pas interrompre la coutume d'aller au Théâtre, on s'éloigne des Sacrements, & l'on finit par n'en plus recevoir³ ». Soanen invite ici à suivre plus fidèlement les rites chrétiens, par nature incompatibles avec le divertissement mondain, et dont on ne s'éloigne que parce que l'on cède aux sirènes des plaisirs. Le second remède est dans la continuité du premier, ce sont les saintes Ecritures, qui doivent être le seul guide du chrétien : « C'est dans ce Livre, & non ailleurs, que je puise, ô mon Dieu, les grandes vérités que j'ose annoncer ici en votre nom ; c'est dans ce Livre qu'on trouve les plus fortes preuves contre les Spectacles & contre ceux qui les fréquentent ; Livre éternel, Livre divin, où chaque page est un Arrêt qui proscrie les Théâtres comme étant la ruine de la Religion⁴ ». En d'autres termes, la diabolisation du théâtre permet de valoriser les fondements de la religion, apparaissant comme la seule capable de sauver le spectateur égaré.

¹ « Que ne puis-je rassembler ici sous vos yeux tous ceux dont les Spectacles ont corrompu les mœurs ; tous ceux dont ils ont causé la ruine éternelle ! Les Peres ne savent souvent à qui s'en prendre, lorsque leurs enfants s'abandonnent aux plus grands excès ; les Meres vont chercher dans des circonstances éloignées la cause du scandale de leurs filles ; & c'est le Théâtre, n'en doutez pas, qui a perdu les uns & les autres. C'est là qu'on apprend à tromper un Pere sagement économe ; à surprendre la vigilance d'une Mere attentive : à nouer des intrigues avec des domestiques, à en faire des confidents, pour venir à bout d'effectuer de mauvais desirs, & de se livrer aux plus honteuses passions. C'est là qu'on apprend à se ménager des entrevues secretes avec un Amant passionné, à lui faire parvenir des Lettres & des Billets ; à trouver de l'argent à crédit, & des Usuriers faciles & commodes ; c'est là en un mot qu'on apprend à ne plus rougir, à regarder le crime comme une galanterie, le mensonge comme une adresse, le luxe comme une bienséance, l'obéissance aux parents comme une tyrannie. » *Ibid.*, p. 68-69.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

En critiquant ainsi le mode de vie des courtisans, Soanen en vient à rappeler combien la religion doit être la seule boussole du chrétien. En définitive, ce sermon permet au prédicateur de promouvoir non seulement le pouvoir du christianisme, mais également celui du prédicateur. La diabolisation des spectacles offre en effet l'occasion d'une promotion ambiguë de la religion et de ses ministres, qu'il propose de substituer au théâtre et à ses comédiens.

Après avoir condamné la comédie, le sermon s'achève sur une étonnante proposition. Puisqu'il s'agit de trouver des accommodements au courtisan, pour qui les « déserts » sont une option trop radicale, Soanen propose, comme substituts au théâtre, la nature et la Bible. Il achève sa prédication sur une spectacularisation de la nature, qui se donne à voir dans toute sa splendeur. Soanen reprend les accusations de luxe et de faste pour les appliquer cette fois-ci au soleil et à la terre : « contemplez ce soleil qui, toujours ancien & toujours nouveau, vous offre journellement l'image des plus brillantes couleurs & des plus superbes décorations ; [...] voyez cette terre qui, par la plus admirable variété, se couvre successivement de fleurs & de fruits, & paroît un assemblage d'émeraudes, de saphirs & de rubis¹ ». Il va même jusqu'à faire la promotion des Écritures saintes, capables de répondre au désir de sensations fortes que peut éprouver le spectateur en manque de théâtre : « ah ! lisez l'histoire de Joseph, celle de Moïse, celle des Machabées, histoires si attendrissantes, si supérieures à toutes les fictions, que ceux mêmes qui ont voulu les mettre en vers, & qui ont cru les embellir, les ont défigurées ; lisez les souffrances de Jesus-Christ, les circonstances de sa douloureuse Passion, celles de son ignominieux Crucifiement, & si vous ne versez pas des larmes, c'est que votre cœur n'a de sentiment que pour les crimes & pour les fables² ». Soanen fait de la Bible un répertoire d'histoires fortes qui attendrissent ou font monter les larmes, passions condamnables lorsqu'elles se produisent au théâtre. Il va plus loin, en rivalisant explicitement avec le spectaculaire théâtral, proposant de lire les *Actes des martyrs* comme un réservoir de tragédies sanglantes, dignes du début du siècle :

¹ *Ibid.*, p. 81-82.

² *Ibid.*, p. 83.

Lisez les Actes des Martyrs, & c'est là que vous verrez des membres palpitants sur des roues ; des corps mis en pièces par la rage des bourreaux ; des têtes séparées de leur tronc par l'activité d'un feu dévorant ; des hommes tout vivants couverts de bitume & de poix, allumés comme des torches pour servir de lumière aux passants ; des hommes exposés dans les Cirques & dans les Amphithéâtres, à la férocité des Tigres & des Lyons, comme un Spectacle propre à amuser le Peuple & les Empereurs. C'est là que vous verrez des mères qui encouragent elles-mêmes leurs filles à la mort, & qui considèrent leurs tourments avec une intrépidité que tout l'Univers ne peut entamer ; des vieillards qui se traînent avec joie au milieu des pierres & des injures, pour aller terminer leurs jours par les plus affreux supplices, & menacer les tyrans de la colère céleste¹.

Sa rhétorique joue la surenchère et la provocation : il évoque des images impossibles à représenter sur scène, que ce soit pour des raisons techniques (le démembrement des corps, les bûchers et les bêtes sauvages) ou au nom de la bienséance. Implicitement, Soanen en appelle aux désirs inavoués de spectateurs frustrés, qui trouveraient dans la Bible ce qui n'est représenté au théâtre que sous forme d'ersatz. L'argument est d'autant plus provocateur qu'il incite à voir les Écritures comme recelant tout ce que l'on condamne au théâtre. Mais surtout, il propose une stratégie à rebours de celle de Nicolas de Dijon. Alors que ce dernier montrait que le théâtre est condamnable parce qu'il est une forme d'Église, Soanen propose de valoriser l'Église chrétienne en en faisant une sorte de théâtre. Le fidèle est un spectateur de la Bible, qui lui offre les plus grands spectacles. Et ses ministres apparaissent comme les meilleurs comédiens de leur temps. En effet, le sermon débouche sur une forme d'auto-promotion, où Soanen se présente en grand prédicateur, et donc en homme de spectacle. Tout d'abord, il n'hésite pas à mettre en évidence le caractère artificiel de son sermon. Alors qu'il en arrive à sa conclusion, il joue à révéler à son auditoire les possibles ressorts stratégiques de sa parole : « Dieu veuille, mes Freres, que ce ne soit pas le vôtre, & qu'actuellement même que je vous fais voir le danger des Spectacles, vous ne murmuriez pas en secret contre la sévérité de cette morale, comme si elle n'était pas celle de l'Évangile, & comme si j'exagérais sur cette matière, uniquement à dessein de vous effrayer² ». Tout en s'en défendant (« À Dieu ne plaise que je donne dans de pareils excès ! ») le prédicateur montre aux fidèles médusés les effets qu'il cherche à produire, et donc atténue la terreur qu'il a suscitée tout en exposant sa virtuosité. Soanen se donne en spectacle, et fait de sa prédication un véritable monologue délibératif dont il emprunte les codes dramatiques, comme cette interruption au profit d'un retour sur soi :

¹ *Ibid.*, p. 83-84.

² *Ibid.*, p. 78.

De là toutes les passions rendues avec tout le coloris & toute la finesse, que l'élégance de notre siècle... Mais que fais-je ? La Chaire de vérité est-elle destinée à détailler les mensonges du Théâtre, & ne me rendrais-je pas coupable si, en m'élevant contre les Spectacles, je venois vous en rappeler le souvenir ? Non, mes Freres, non, je n'emploierai point mon pinceau à vous retracer ce que vous en connoissez que trop. Ah ! que ma langue s'attache plutôt à mon palais que d'employer des figures & des expressions, qui pourroient réveiller dans vos ames, des idées qui n'auroient jamais dû y être¹.

À coup d'interjections, d'apostrophes et d'interrogations, de « figures et d'expressions », le prédicateur fait ici le tragédien, et affirme par la négative sa véritable intention : « réveiller dans l'âme » de ses fidèles des « idées » de diable et de superstition pour mieux le ravir. Il use même d'allusions sensuelles, typiques de celles qu'il dénonce sur la scène, pour saisir son spectateur : « Ainsi l'on fait l'éloge du Christianisme, & l'on n'a plus d'ame que pour les plaisirs ; ainsi l'on passe alternativement du Bal au Salut, de la Sainte Table au Théâtre où l'on ose venir avec les lèvres encore teintes du sang de Jesus-Christ ». L'image sensuelle du fidèle aux lèvres humectées du sang du Christ fait de la fréquentation du théâtre un véritable adultère, le chrétien « trompant » son amant divin pour en embrasser un autre. Soanen va ici jusqu'à faire de la chaire une véritable scène théâtrale, dont il reproduit les codes. En s'adressant à la fois au roi et à la cour, il joue de la double énonciation théâtrale, faisant des courtisans les spectateurs d'un dialogue entre le prédicateur et le roi. Il s'improvise également dramaturge, mettant en scène la parole de Dieu, faisant advenir par anticipation le jugement dernier. En d'autres termes, il revendique le droit de fictionnaliser les Écritures saintes, de produire une forme de tragédie chrétienne sur la petite scène de la chaire, chose qu'il interdit catégoriquement au théâtre. La prédication devient donc ici le seul spectacle légitime. Sous couvert de condamner les spectacles, le sermon de Soanen s'avère être une démonstration de la puissance proprement théâtrale de la prédication². Sa conclusion est sur ce point éloquente :

Si enfin tous ces objets ne sont pas capables de vous frapper, retournez donc à vos Spectacles lascifs & scandaleux ; mais allez auparavant renoncer à votre baptême à la face de ces mêmes Autels, que vous prîtes autrefois à témoin des promesses que vous faisiez au Seigneur ; allez effacer le registre où vous êtes inscrits comme Chrétiens ; arborez publiquement la révolte contre l'Église dans le sein de laquelle vous êtes nés ; choisissez le Démon pour votre père, les Enfers pour votre héritage, & n'attendez plus de Dieu ni grâce ni miséricorde³.

¹ *Ibid.*, p. 49.

² Sur les spécificités théâtrales du sermon, et notamment sur le jeu du prédicateur entre absence et exhibition de l'objet représenté, voir Jean-Philippe Groperrin, « “Accourez à ce spectacle de la foi” : économie de la scène dans la prédication classique », *Bossuet, Sermons*, Jean-Philippe Groperrin (éd.), Paris, Klincksieck, 2002, p. 165-180.

³ *Ibid.*, p. 84.

Le prédicateur finit en maudissant ces fidèles impies qui n'auraient pas su être touchés par le spectacle du sermon. La conclusion joue de la performativité de la parole religieuse, rappelant ici le pouvoir du ministre de Dieu, capable de confesser, d'absoudre ou d'excommunier le fidèle. Il ouvre sur la menace de l'enfer, pour saisir d'angoisse ses auditeurs entièrement soumis au pouvoir de la « trompette du ciel ».

Le sermon contre les spectacles a recours au démon pour diaboliser le spectacle, et surtout ceux qui s'y rendent. Il cherche à terrifier la cour dont il tâche de réorienter la conduite, en prenant le roi comme arbitre. Ainsi, ce sermon cherche à rétablir la primauté de la prédication, qui ne doit plus souffrir de la concurrence du spectacle puisqu'elle se transforme en seul spectacle légitime. Alors qu'un prédicateur comme Nicolas de Dijon cherchait à condamner absolument les spectacles, Jean Soanen préfère se réapproprier les armes du théâtre pour promouvoir trois piliers de l'Église : la Bible (décrite comme un répertoire de formes dramatiques parfaites), la confession, et surtout le prédicateur, dont le sermon fait un acteur accompli, maîtrisant l'art du spectacle et capable de sidérer son public. Plus qu'une condamnation du théâtre, ce sermon affirme la rivalité entre la scène et la chaire. Il revendique la porosité entre le théâtre et le prêche, voire le cérémonial religieux dans son ensemble, et il cherche à imposer la prédication comme le grand vainqueur de cette rivalité, comme le seul vrai spectacle autorisé dans le royaume chrétien.

Que ce soit en France ou en Angleterre, les traités contre le théâtre se ressemblent désespérément. Par la reprise des Pères de l'Église et de Tertullien, les arguments ont tout l'air d'être identiques, créant un sentiment de monotonie polémique qu'il faut cependant dépasser. En ayant recours à l'image de l'infection, de la corruption et du diable, les détracteurs de la scène font du théâtre une pratique suspecte aux relents de maléfices : propice à l'infection du corps, il attaquerait également l'esprit et le cœur du spectateur, jusqu'à l'inciter à renoncer inconsciemment à son baptême et son salut. L'argumentaire théâtraphobe se déploie dans les sphères individuelle, sociale et religieuse, pour faire du théâtre un ennemi dangereux, capable de mener l'homme, la cité et la foi à leur perte. La comédie s'apparente à une machine de guerre contre la religion. L'autre avantage réside dans le fait qu'en s'inscrivant dans les pas des autorités patristiques, les théâtraphobes revendiquent de poursuivre un combat multiséculaire contre les jeux scéniques, présentés comme une menace permanente depuis les premiers temps

du christianisme. Ils lissent les évolutions de la pratique, au profit d'un théâtre perçu dans son essence, comme un art profondément néfaste.

Ces trois figures matricielles de l'argumentaire théâtraphobe sont ainsi sans cesse réinvesties et modelées au gré des enjeux contemporains, et révèlent une grande plasticité. Sous couvert d'une certaine uniformité, se déploient donc de multiples stratégies polémiques qui attaquent des cibles particulières au travers d'arguments tenant *a priori* du lieu commun. Le risque de contagion a beau rester réel, il peut être détourné à des fins politiques pour éviter tout débordement social. Les théâtraphobes anglais exacerbent le danger de l'infection par la peste. En France, on met plutôt l'accent sur le poison, pour souligner qu'il s'agit là d'une entreprise délibérée. L'école du vice et de la corruption interroge la régulation sociale, pour contester l'utilité morale des spectacles. La rivalité prend des allures de combat politique sur la sauvegarde de l'ordre social, particulièrement en Angleterre, où le *Commonwealth* est au cœur des interrogations. Faire du théâtre l'église du diable répond à divers enjeux. La stratégie rhétorique consistant à effrayer l'auditoire en convoquant le démon perd en force à mesure que le siècle avance. Les polémistes anglais mentionnent davantage Satan, dans une logique cumulative, quand en France, on le nomme de façon plus ponctuelle. Mais dans les deux pays, le diable diffracte les cibles : il touche autant la religion adverse que l'inaction des autorités politiques.

À cela s'ajoute le bénéfique rhétorique indéniable de proposer un front commun face aux diverses pratiques théâtrales. Malgré la diversité des mobiles, les théâtraphobes avancent comme un seul homme, et témoignent d'une solidarité rhétorique dans leur combat contre la scène. Il en résulte un effet de puissance et d'autorité, puisque tous se citent mutuellement, et se réfèrent aux mêmes sources, comme s'il ne pouvait exister qu'un seul discours ecclésiastique possible contre le théâtre. Mais les théâtraphobes ont beau récuser le théâtre comme adversaire absolu, ils manifestent dans le même temps une étrange parenté.

TROISIEME PARTIE
HOMOLOGIE

CHAPITRE 8

LA SCÈNE VAUT-ELLE UN SERMON ?

L'homologie entre le théâtre et l'Église est devenu un lieu commun de l'histoire littéraire et de la critique, au point qu'un historien a récemment y a eu recours pour nommer « théâtre divin » son histoire de la messe¹. Pourtant, au XVII^e siècle, oser cette comparaison entre la scène et la chaire pour défendre le théâtre s'avère plus risqué. Recourir à l'homologie entre le théâtre et l'Église, et plus particulièrement entre la représentation et le sermon, relève d'un pari rhétorique hasardeux pour deux raisons. La première est d'ordre religieux : le praticien de théâtre ne peut s'octroyer le droit de prêcher qui appartient exclusivement à l'homme d'Église. La seconde raison, qui découle de la première, est plus concrète : en revendiquant que le théâtre puisse être l'équivalent d'un sermon, le dramaturge empiète sur le terrain de l'Église, et exacerbe la rivalité entre les deux institutions. Il en résulte que les défenseurs du théâtre sont peu nombreux à recourir à l'image d'un spectacle-sermon.

Le théâtre et l'Église sont pourtant indissociablement liés. En Angleterre, l'idéologie protestante innerve la création dramaturgique². Le théâtre sert d'outil de propagande durant le XVI^e siècle : des troupes itinérantes, commanditées par la couronne, diffusent la pensée anglicane à travers le pays, pour convertir un peuple encore largement catholique. Le théâtre sert autant pour véhiculer les préceptes de la nouvelle religion, que pour dénoncer les dérives

¹ Philippe MARTIN, *Le Théâtre divin. Une histoire de la messe XVI^e-XX^e*, CNRS Éditions, Paris, 2010.

² Sur ce point, voir notamment John D. COX, David Scott KASTAN et Stephen GREENBLATT, *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 133-153.

catholiques, le papisme étant associé au jeu théâtral¹. Les dramaturges appliquent à la scène des schémas religieux, et mettent en scène la rétribution providentielle, la corruption humaine, l'élection ou la réprobation du fidèle. Des personnages comme Macbeth, Tamerlan, ou encore le cardinal Bosola dans *La Duchesse d'Amalfi*, suivent un parcours typique d'élus et de réprouvés protestants, que les dramaturges mettent en scène de façon plus ou moins critique : Tamerlan par exemple finira certes en enfer, mais il ne cesse de servir les desseins de la providence – à la fois agent de Dieu et réprouvé, aveuglement certain de son élection². Le personnage de Faust que compose Marlowe met également en question le caractère illusoire de la maîtrise de soi, pour réaffirmer en fin de compte, à travers la chute infernale du docteur, la puissance de la doctrine réformée. Paul Whitefield White rappelle que certaines tragédies élisabéthaines reprennent des thèmes calvinistes, comme *A Woman Killed with Kindness* de Thomas Heywood, dont la fin profondément morale permet de renforcer la piété du public³.

Le protestantisme français s'est lui aussi emparé du théâtre comme d'un moyen de propagande. Katell Lavéant a montré que des dramaturges du XVI^e siècle usent du théâtre pour diffuser les idées calvinistes. Jouer une pièce à sujet religieux le dimanche pouvait alors remplacer un office impossible à célébrer, et initier un débat théologique pour les sympathisants de la Réforme⁴. Il se dégage un paradoxe : la scène, qui était une arme contre le papisme, en est aussi le symbole, témoignant de la grande malléabilité de la matière « théâtre », assimilable par une religion comme par une autre. Le catholicisme n'est pas en reste : les représentations des mystères perdurent au XVII^e siècle, quand bien même elles ont de moins en moins de succès. Charles Mazouer a étudié la grande porosité de la prédication et de la scène, lors des représentations de sermons à l'intérieur même des mystères⁵. Il a mis en évidence une sorte de fusion : d'un côté, des acteurs jouent des scènes de prédication avec des auditeurs de fiction,

¹ Paul Whitefield White souligne cette appropriation des idées protestantes par la scène : « The Protestant preoccupation, even fascination, with human sinfulness and divine retribution, with its accompanying anxieties and terrors, is recurrent in the tragedies of the period ». John D. COX, David Scott KASTAN et Stephen GREENBLATT, *op. cit.*, p. 148.

² Sa dernière réplique témoigne de cette certitude d'être élu, se présentant comme la « verge de Dieu » (« scourge of God »). Christopher MARLOWE, *Tamburlaine the Great*, [1590] traduction de Luc de Goustine, Belva, Circé, 2003, p. 195.

³ Thomas HEYWOOD, *A Woman Killed with Kindness*, [1607] traduction de Pierre Iselin, dans *Théâtre Elisabéthain*, Line Cottagnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin (dir.), Gallimard, 2009.

⁴ Katell LAVEANT, « Le théâtre et la réforme dans les villes francophones des Pays-Bas méridionaux », dans Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (dir.) *Le théâtre polémique français 1450-1550*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 161-178, p. 168.

⁵ Charles MAZOUER, « Praedicator sive histrio : le spectacle de la prédication », dans Marie Bouhaïk-Gironès et Anne Polo de Beaulieu (dir.), *Prédication et performance, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 109-119.

devenant ainsi des prédicateurs en scène ; de l'autre, certains prédicateurs populaires du XVI^e siècle, comme Michel Menot, orientent leur art oratoire vers le jeu scénique, en favorisant la connivence avec leur public. Les Églises semblent avoir pleine conscience de l'apport didactique de la scène, usant ponctuellement du théâtre pour la diffusion de leur catéchèse. Ce n'est pas la nature intrinsèque de la comédie qui importe mais la grille interprétative qu'on lui applique.

Le recours à l'homologie dans les discours apologétiques

Prudence et provocations anglaises

Quelques apologistes font référence de façon plus ou moins directe aux capacités catéchétiques du théâtre, pour suggérer qu'il a toute sa place dans l'Église chrétienne. C'est le cas en Angleterre de Phillip Sidney, dans son *Apology for poetry*, qui englobe le théâtre dans une défense plus générale de la poésie¹. Sa stratégie principale consiste à prouver les vertus de la poésie, pour faire la distinction entre son essence et son usage². La musicalité du vers permettrait d'apprendre et retenir les meilleures maximes. Il rappelle que la Bible-même est versifiée et peut s'apparenter à une forme de poésie, les psaumes de David n'étant rien d'autre que des chants. Ainsi, pour Sidney, « la poésie ne doit pas être exclue du champ de l'Église de Dieu³ ». Quant à la Comédie, non seulement elle n'enseigne pas le mal, mais elle suscite au contraire le désir de punir les vices, car elle dessille les yeux pour révéler au spectateur les blessures qu'il cherche à se dissimuler à lui-même⁴. Pour montrer combien le théâtre atteint la conscience intime du spectateur, Sidney recourt à une anecdote tirée de Plutarque, dans laquelle le tyran Alexandre de Phères pleure à chaudes larmes devant les malheurs d'Hécube et Polyxène, lui qui restait d'ordinaire insensible face aux atrocités qu'il commettait :

¹ Sur l'apologie de Sir Philip Sidney, voir également le chapitre 1, p. 75.

² « So deserve they no other answer, but instead of laughing at the jest, to laugh at the jester. » Sir Philip SIDNEY, *An apology for poetry*, London, Henry Olney, 1595, f^o. G2v.

³ « The end and working of it (Poetry) such, as, being rightly applied, deserveth not to be scourged out of the Church of God » *Ibid.*, p. 113.

⁴ « So that the right use of Comedy wille (I think) by nobody be blamed, and much less of the high and excellent Tragedy, that opens the greatest wounds, and shows forth the Vices that are covered with tissue. » *Ibid.*, p. 128.

Mais combien [la tragédie] peut émouvoir, Plutarque rend compte du témoignage notable de l'abominable tyran Alexandre de Phères, dont les yeux versèrent, devant une tragédie bien faite et représentée, d'abondantes larmes ; lui qui sans aucune pitié, avait tué un nombre infini de personnes, dont quelques-unes de son propre sang. Ainsi, alors qu'il n'avait aucune honte à produire tant de matière à tragédies, il ne put résister à la douce violence d'une tragédie¹.

Cette anecdote sur le rôle du théâtre appelle trois remarques. Premièrement, l'auteur réinvestit l'idée du grand théâtre du monde, miroir de la société (« All the world's a stage ») : les actions humaines sont autant de « matières à tragédies », dont le théâtre ne fait que s'emparer. Il justifie implicitement une violence scénique qui ne serait que le reflet de la violence réelle : plutôt que de blâmer la cruauté théâtrale, mieux vaudrait agir sur celle qui éclate dans le monde. Deuxièmement, Sidney définit l'effet théâtral selon une double modalité, à la fois physique et morale : le théâtre, agissant à travers les yeux, prend possession du spectateur qui ne peut « résister » à sa violence ; cette action physique engendre un attendrissement qui incite à une forme de repentance et de mortification de soi. Plutôt que d'inoculer « la mort par les yeux² », la Comédie éveille le sentiment de compassion, en atteignant par les yeux le cœur du spectateur. Enfin, l'action tragique est une « douce violence » dont la force est telle qu'elle peut venir à bout des esprits les plus obtus : elle s'apparente à ce qui est habituellement le plus efficace pour éveiller la conscience de ses actes. Par ses propres moyens, le spectacle tragique est une sorte de prédication en acte, bien plus puissante que n'importe quel discours pour aiguillonner la conscience et la mettre sur la voie du salut. De façon implicite, Sidney suggère que la tragédie parvient à convertir davantage que le sermon, et peut donc servir la théologie protestante.

Quelques années plus tard, en 1612, Thomas Heywood reprend cette idée d'un théâtre capable de convertir les âmes égarées et de réussir là où la prédication échoue. Lui aussi a recours à deux anecdotes similaires d'une spectatrice qui, voyant sur scène la représentation d'un meurtre, avoue dans un cri avoir assassiné son époux. François Lecerle définit cet effet tragique comme un « saisissement interpellatif » : « Le spectateur n'entre pas dans la fiction, il se sent au contraire interpellé par elle, qui lui tend un miroir où se reconnaître³ ». La tragédie

¹ « But how much it can moove, Plutarch yeeldeth a notable testimonie, of the abhominable Tyrant, Alexander Pheraeus; from whose eyes; a Tragedy wel made, and represented, drewe aboun|dance of teares: who without all pittie, had murdered infinite nombres, and some of his owne blood. So as he, that was not ashamed to make matters for Tragedies, yet coulde not resist the sweet violence of a Tragedie. » *Ibid.*

² Sur ce point, voir le chapitre 5, p. 195.

³ François LECERLE, « “Oh my husband, my husband !” : le cri de la spectatrice et le dérèglement de la mécanique pathétique », dans Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 81-90.

devient le meilleur instrument pour la confession des crimes, concurrençant directement les rites religieux :

C'est bien un processus religieux qui est en cours, avec cette confession publique. Sous l'effet de la mécanique affective mise en branle par la représentation, la spectatrice libère sa conscience et se met en règle avec les hommes et avec Dieu. Le théâtre cumule donc les bienfaits de tous ordres, en enclenchant un processus qui satisfait à une triple exigence : judiciaire (le crime est découvert et puni), morale (le méfait trouve sa juste récompense) et religieuse (en se confessant, la femme évite de s'endurcir dans le péché). Tout le monde peut être content : la communauté (les voisins, les parents du mort), les autorités – civiles et religieuses – et la meurtrière elle-même, qui met son âme en paix en se libérant de son secret¹.

Dans un cas comme dans l'autre (chez Sidney et Heywood), cette conclusion reste cependant implicite. Aucun des deux n'affirme ouvertement cette rivalité du spectacle avec la prédication religieuse. Mais ces anecdotes jouent de l'homologie entre le théâtre et l'Église, pour revendiquer la puissance de la représentation, plus à même de convertir que n'importe quel sermon.

Il faut attendre plus d'un siècle après Philip Sidney pour qu'un critique rapproche le théâtre et l'institution religieuse, à des fins apologétiques. Dans son essai *Historia Histronica*, James Wright consacre une partie importante de son développement à répondre à la querelle que Jeremy Collier avait initiée un an plus tôt. Il propose de juger le théâtre de son temps, en analysant les causes et conditions de son altération. Son argumentaire repose sur deux points principaux : l'infamie des acteurs et le lien étroit entre théâtre et religion. Il consacre une quinzaine de pages à la question historique des rapports entre la scène et l'Église, suivant trois étapes logiques. La première consiste à souligner que les violentes diatribes des Pères de l'Église visent avant tout un théâtre païen, dans un temps où le christianisme était encore fragile² : la position théâtophobe du christianisme primitif serait à comprendre en termes religieux, comme l'expression d'une querelle entre deux cultes, les jeux scéniques étant liés à la religion païenne jusqu'à en devenir l'emblème. La deuxième étape est d'inscrire l'origine du théâtre anglais dans un cadre religieux : « Il est certain que nos anciennes pièces étaient à sujet religieux, et avaient pour acteurs (sinon des prêtres) du moins des hommes membres de l'Église³ ». Il s'appuie sur des sources historiques pour rappeler qu'au quatorzième siècle, les

¹ *Ibid.*

² James WRIGHT, *Historia Histronica*, London, William Haws, 1699, p. 13. En cela, il suit le même raisonnement que celui déployé par l'abbé d'Aubignac, voir p. 118.

³ « Certain it is that our ancient Plays were of Religion subjects, and had for their Actors, (if not Priests) yet Men relating to the Church. » *Ibid.*, p. 14.

pièces de théâtre étaient jouées dans des paroisses londoniennes, et que toute la noblesse y assistait. Il insiste également sur l'origine des acteurs, anciennement membres du clergé, et ce jusqu'au XVII^e siècle, puisque les « enfants » mentionnés dans les titres des tragédies (« Acted by the Children of Paul's », « By the Children of her Majesty's Chappel ») désignaient les membres de différentes paroisses de Londres. Il en conclut, en opposition aux thèses de Collier, qu'il est impossible d'exclure le théâtre du champ ecclésiastique :

C'est pourquoi j'imagine difficilement que de tels spectacles et acteurs soient concernés par la censure sévère des conciles et des Pères ; mais seulement ceux qui correspondent véritablement au caractère que donne *Didacus de Tapia*, cité par M. Collier, p.276, viz. *La salle de spectacle infâme, un lieu en contradiction avec la rigueur et la sobriété de la Religion ; un lieu détesté de Dieu et hanté par le Diable*. Et que je tiens en horreur, comme tout un chacun¹.

James Wright dresse ensuite une liste de pièces à sujet religieux, règne après règne, pour souligner le dessein religieux du théâtre : « Je vois que ces sujets saints consistaient bien en une oraison² ». Ce deuxième temps argumentatif permet d'inscrire la naissance du théâtre anglais dans un cadre religieux, et d'affirmer que le spectacle théâtral a bien pour but originel de diffuser la parole de l'Église. Enfin, Wright en vient à l'époque contemporaine, en arguant qu'il faut prendre en compte l'écart entre les différentes traditions : ce qui était une marque de piété apparaîtrait de nos jours comme un outrage à la religion³. Plutôt que de prendre parti pour un temps ou un autre, il préfère avancer deux faits pour expliquer que la conception de l'impiété au théâtre a évolué : d'une part la censure était autrefois moindre en ce domaine ; d'autre part tout cela n'est qu'une affaire de goût⁴. Certes, à partir du XVI^e siècle, les spectacles ont commencé à se moquer des clercs, mais ces attaques farcesques contre l'Église se faisaient sous l'œil amusé de l'ensemble de la noblesse du pays⁵. Si les plus hautes autorités politiques d'Angleterre approuvent ce genre de comédies, alors il faut penser le théâtre en termes de modes et de mœurs plutôt que de façon essentialiste. L'argumentaire de James Wright a un double effet apologétique : non seulement le théâtre est une pratique pieuse à l'origine – et donc tout à

¹ « Now I can hardly imagine that such plays and Players as these, are included in the Severe Censure of the Councils and Fathers ; but such only who are truly within the Character given by Didacus de Tapia, cited by Mr. Collier, p.276, viz. The infamous Playhouse, a place of contradiction to the strictness and sobriety of Religion ; a place hated by God, and haunted by the Devil. And for such I have a great an abhorrance as any Man. » *Ibid.*, p. 16.

² « I perceive these holy Matters consisted very much of praying. » *Ibid.*, p. 22.

³ « This would be censured now a days as profane to the highest degree » *Ibid.*, p. 25.

⁴ « Yet you see thare was a time when people were not so nicely censorious in thes Matters, but were willing to take things in the best sense ; and then this was thought a noble Entertainment fort the greatest King in Europe (such I esteem King H. 7. At that time) and proper for that Day of mighty Joy and Triumph » *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 26-28.

fait compatible avec les préceptes de l'Église – mais il s'adapte au goût des puissants. De fait, le théâtre anglais est lavé de tout soupçon d'impiété essentielle (puisque'il est né au sein même de l'Église), tout conservant une grande plasticité : on en fait ce que l'on veut. Tout en démontant l'argumentaire de Collier, James Wright suggère la possibilité de retrouver un théâtre édifiant, pleinement engagé dans la mission chrétienne d'élévation des mœurs, que soutenait déjà Ben Jonson au début du siècle.

Contrairement à Philip Sidney ou James Wright qui sont des critiques et historiens, Ben Jonson est directement impliqué dans la polémique antithéâtrale, en tant que dramaturge. Son œuvre est souvent invoquée dans la querelle, malgré une position ambiguë, qui apparaît notamment dans la préface de *Volpone*, en 1607. Jonson y élabore sa vision d'un théâtre idéal, pour contrer les multiples attaques contre la poésie. Il propose de distinguer le bon du mauvais écrivain. Selon lui, le bon poète est avant tout un homme bon, dont la mission est d'éduquer le peuple : « celui qui apparaît comme l'interprète et l'arbitre de la nature, maître de la morale, qui enseigne le divin tout autant que l'humain ; celui qui seul, ou presque, sait accomplir les idéaux humains¹ ». Cela le conduit paradoxalement à se ranger du côté des détracteurs du théâtre : la scène contemporaine regorgerait d'exemples grossiers de « profanation » et de « blasphème » qui offensent Dieu autant que l'homme². Les dramaturges rivaliseraient d'invention pour représenter les vices, et bien souvent leurs « interludes » ne mettent en scène que la fange de l'époque, le tout dans un style déplorable. Jonson promet au contraire sa propre vision d'un théâtre moral et didactique, au service de la justice, caractérisé par une langue « pure » et des sentiments nobles, dont *Volpone* serait l'emblème. La préface n'est pas sans ambiguïté. D'un côté Jonson semble approuver les attaques théâtrophobes en fustigeant les formes populaires de théâtre et en déplorant la vulgarité qui s'étalerait sur les scènes londoniennes ; il revendique un théâtre réformé, propre à l'édification du public. D'un autre côté, il joue sur une triple provocation. La première consiste à lier le blasphème au style : si le théâtre contemporain est condamnable en termes religieux, c'est avant tout parce qu'il étale un style honteux dans les spectacles :

¹ « a teacher of things divine no less than human, a master in manners; and can alone, or with a few, effect the business of mankind » Ben JONSON, *Ben Jonson his Volpone or The foxe*, London, George Eld, 1607, p. 120. Traduction de Michèle Willems dans *Théâtre élisabéthain*, II, Line Cottagnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin (dir.), Gallimard, 2009, p. 4.

² « now, especially in dramatic, or, as they term it, stage-poetry, nothing but ribaldry, profanation, blasphemy, all license of offence to God and man is practised. » *Ibid.*

Quel est l'homme lettré ou éclairé qui n'abhorre pas déjà la montée de cette licence et tout ce que nous montre présentement la scène, avec ses *interludes* divers et variés ? On n'y rencontre rien d'autre que la fange de notre époque, traduite par des tournures si malséantes, tant de *solécismes*, une telle pauvreté de sens, des *prolepses* si audacieuses, des *métaphores* si éculées, une grossièreté qui choquerait les oreilles d'un païen et des blasphèmes qui retourneraient les sangs d'un chrétien¹.

Le crime est ici avant tout stylistique, il tient à des procédés révoltants dont abusent des poètes médiocres. Or – deuxième provocation – le blasphème occupe une place tout à fait secondaire : c'est le style abominable qui scandalise, le blasphème n'étant mentionné qu'incidemment comme offensant pour un chrétien, sur le même plan que les grossièretés qui indisposent un païen hérétique. Enfin, la proposition de réhabiliter une poésie digne de ce nom prend une tournure idolâtre :

[...] j'agirai pour qu'à nouveau la Poésie puisse relever sa tête méprisée et, la dépouillant des infâmes haillons sous lesquels notre époque a camouflé ses formes, je lui restituerai sa robe, ses traits et sa majesté originelle pour la rendre digne de l'étreinte et des baisers de tous les grands esprits qui mènent le monde².

Jonson imagine une poésie devenue objet de culte, revenue à sa splendeur antique (donc païenne), à l'égard de qui les marques de révérence (l'étreinte et les baisers) revêtent un potentiel érotique certain. Si l'on associe ce rétablissement d'un culte de la poésie à l'image du poète que Jonson donne au début de la préface (un homme capable d'enseigner les préceptes des hommes et de Dieu), le théâtre devient une forme quasi rituelle, dont le poète est un ministre qui rivalise avec l'homme d'Église.

Mais plus qu'une provocation, il faut peut-être y voir une véritable foi dans la capacité de produire un théâtre édifiant. Jeffrey Knapp affirme que Ben Jonson était très lié à des grands noms de l'anglicanisme, nombre de ses amis étant de futurs archevêques³. Le dramaturge revendique une vertu propre au théâtre, capable d'instruire son public par une forme d'inclusion sociale : la richesse et l'hétérogénéité du spectacle théâtral répond à l'hétérogénéité sociale du

¹ « The encrease of which lust in liberty, together with the present trade of the Stage, in all their misc'line Enterludes, what learned or liberall soule doth not already abhor? where nothing but the garbage of the time is utter'd, and that with such impropriety of phrase, such plenty of soloecismes, such dearth of sense, so bold prolepse's, so rackt metaphor's, with brothelery able to violate the eare of a Pagan, and blasphemy, to turne the bloud of a Christian to water. » *Ibid.*, p. 3.

² « I shall raise the dispis'd head of poetry againe, and stripping her out of those rotten and base ragges, wherewith the Times haue adulterated her forme, restore her to her primitiue habite, feature, and maiesty, and render her worthy to be imbraced, and kist, of all the great and Maister Spirits of our World. » *Ibid.*, p. 4.

³ Jeffrey KNAPP, *Shakespeare's Tribe: Church, Nation, and Theater in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 26.

public. L'*open theater* deviendrait une forme laïque de l'*open church*¹, pour accueillir toutes les couches de la population, suivant les thèses d'Erasme qui influencent grandement le protestantisme anglais : pour produire un prêche efficace, il faut s'adapter à son auditoire. La provocation de Jonson peut se comprendre en lien avec une vision profondément catéchétique du théâtre, où l'acteur-prêcheur caméléon peut s'adapter à son public, sans tomber dans la radicalité de ton puritaine². Dès lors, par cette souplesse de l'acteur et du spectacle, l'art théâtral devient implicitement une forme de prêche bien plus efficace que le sermon.

Subtilités de l'homologie en France

À l'instar de Ben Jonson, les dramaturges français usent parfois de l'homologie entre la scène et le sermon ; mais ils restent peu nombreux et y recourent souvent pour des raisons qui dépassent la seule défense du théâtre. Seuls quatre textes y font écho, de façon plus ou moins claire. Le premier date de 1613, c'est le prologue de Bruscombille « En faveur de la scène ». Deux autres textes sont liés à Molière : l'un est la dédicace à Anne d'Autriche de la *Critique de l'Ecole des femmes* (1662), l'autre est une *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur* publiée de façon anonyme en 1667. Enfin la dernière allusion se trouve dans une lettre de Racine à ses détracteurs de Port-Royal, dans l'affaire qui l'oppose à Pierre Nicole, Philippe Goibaud-Dubois et Jean Barbier d'Aucour, en 1666. Chacun de ces textes apologétiques revendique une certaine similarité entre la scène et l'Église.

Racine suggère un parallèle entre l'écriture dramatique et la pensée religieuse dans une lettre de 1666, qui fait suite aux attaques de Pierre Nicole contre les poètes « empoisonneurs publics ». C'est dans ce texte que l'homologie apparaît de la façon la plus subtile. En interrogeant la dimension comique des *Provinciales*, le dramaturge s'efforce de montrer en quoi les écrits de Montalte relèvent eux aussi de la comédie. Racine attaque ses deux adversaires, qu'il caractérise, l'un comme « mélancolique » et l'autre comme « plaisant³ ». Il s'attache ensuite à défendre la comédie, puis plus généralement la création littéraire, pour finir par inviter ses détracteurs à ne pas se tromper de cible, et à s'attaquer aux jésuites plutôt qu'au théâtre. Racine use dans sa lettre d'une stratégie en négatif : il n'affirme rien de façon explicite, et

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Jean RACINE, « Seconde Lettre de Mr Racine aux deux apologistes des Hérésies Imaginaires », dans *Œuvres de Nicolas Boileau-Despréaux*, tome IV, La Haye, s.n., 1722, p. 194.

privilégie la contestation à l'assertion. Sa défense du théâtre passe par une remise en cause de son propre statut de dramaturge, ainsi que de celui de ses productions :

Mais vous vous accordez surtout dans la pensée que je suis un Poète de Théâtre, vous en êtes pleinement persuadés, et c'est le sujet de toutes vos réflexions sévères, et enjouées. Où en seriez-vous, Messieurs, si l'on découvrait que je n'ai point fait de Comédies ? Voilà bien des lieux communs hasardés, et vous auriez pénétré inutilement tous les replis du cœur d'un poète¹.

Laurent Thirouin suggère que Racine jouerait sur le double sens du mot « comédie », insinuant qu'il est d'abord un auteur de *tragédie*. Il pourrait également reprendre le procédé de l'auteur des *Provinciales*, qui affirme lui-même ne pas être de Port-Royal. Ou bien simplement, il revendique son anonymat, demandant à ses adversaires d'accepter l'hypothèse que l'auteur de la lettre ne soit pas dramaturge. Une autre hypothèse est qu'il questionne la nature même de ses comédies (à prendre dans son sens de « pièce de théâtre »), de la même manière qu'il questionne le genre des *Provinciales* un peu plus loin :

Et vous semble-t-il que les Lettres provinciales soient autre chose que des Comédies ? Dites-moi, Messieurs, qu'est-ce qui se passe dans les Comédies ? On y joue un Valet fourbe, un Bourgeois avare, un Marquis extravagant, et tout ce qu'il y a dans le monde de plus digne de risée. J'avoue que le Provincial a mieux choisi ses personnages, il les a cherchés dans les Couvents et dans la Sorbonne, il introduit sur la scène tantôt des Jacobins, tantôt des Docteurs, et toujours des Jésuites ; combien de rôles leur fait-il jouer, tantôt il amène un Jésuite bon homme, tantôt un Jésuite méchant, et toujours un Jésuite ridicule. Le monde en a ri pendant quelque temps, et le plus austère Janséniste aurait cru trahir la Vérité, que de n'en pas rire².

Racine fait des œuvres de Port-Royal de véritables pièces dramatiques qui fonctionnent de la même manière que ses propres spectacles, rapprochant *in fine* comédie et écrits des penseurs augustiniens. En effet, si la comédie est autre chose que ce qu'elle semble être ; si les *Provinciales* sont également autre chose, et s'avèrent proches du genre comique ; alors il est possible que les comédies aient quelque chose à voir avec le genre des *Provinciales*. Autrement dit, le théâtre de Racine et l'œuvre de Montalte participeraient d'un même effort. Si le héros de Port-Royal se plaît à recourir à la comédie, c'est que le théâtre en définitive n'est pas incompatible avec la pensée de Jansénius. C'est à cette conclusion que parvient Racine, tout en rappelant que les arguments patristiques qui condamnent le théâtre ne valent que pour une version antique de la scène, et ne peuvent plus s'appliquer à une comédie réformée telle qu'elle se pratique au XVII^e siècle :

¹ *Ibid.*, p. 195.

² *Ibid.*, p. 200.

Reconnaissez donc, Monsieur, que puisque nos Comédies ressemblent si fort aux vôtres, il faut bien qu'elles ne soient pas si criminelles que vous dites. Pour les Pères, c'est à vous de nous les citer, c'est à vous, ou à vos amis de nous convaincre par une foule de passages que l'Église nous interdit absolument la Comédie *en l'état qu'elle est*, alors nous cesserons d'y aller, et nous attendrons patiemment que le temps vienne de mettre les Jésuites sur le théâtre¹.

L'homologie est moins entre le théâtre et l'Église qu'entre les comédies et les œuvres de Port-Royal. Mais ainsi, Racine affirme la profonde compatibilité de la scène et de la religion, et le caractère chrétien du théâtre et de ses praticiens. Il poursuit le renversement des lieux communs en témoignant de son désir d'apaiser la querelle qui oppose les gens de théâtre aux gens d'Église : « il se pourrait faire qu'en me voulant dire des injures, vous en diriez au meilleur de vos amis² ». Laurent Thirouin note à juste titre l'étrangeté de la formule, Racine avouant « à demi-mot » sa proximité avec Port-Royal, en conclusion d'une lettre particulièrement acerbe envers ses anciens maîtres³. Cependant, cette marque d'amitié peut se comprendre comme un moyen de renverser le lieu commun de la polémique antithéâtrale, le théâtre devenant ici un possible allié de la religion.

Durant la même décennie, Molière rapproche lui aussi la scène de l'Église, mais en insistant davantage sur l'esprit de dévotion, et sa compatibilité avec le rire. En 1662, il publie le texte de sa *Critique de l'École des femmes*⁴. La pièce fut un succès commercial, tout comme *L'École des femmes*, qui avait fait auparavant scandale : on reprochait à la première pièce son obscénité latente, que ce soit dans les répliques d'Alain et Georgette, ou durant la scène du « le », qui joue des équivoques sexuelles. Arnolphe apparaît comme un esprit égrillard et graveleux, dévoré de désir, qui utilise la religion comme un instrument d'oppression. *La Critique de l'École des femmes* vient répondre à ces accusations d'obscénité, non seulement par la comédie, mais également par sa dédicace à Anne d'Autriche. Dans ce petit texte de circonstance, Molière remercie la Reine mère de sa protection, tout en louant sa dévotion qu'il estime être compatible avec le rire que provoque la comédie :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 204.

³ Laurent THIROUIN (écd.), *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998, p. 272.

⁴ Je m'appuie ici sur les précieuses analyses faites par François Lecercle, durant son séminaire de Master « La haine du théâtre », délivré à Sorbonne Université en 2015.

Comme chacun regarde les choses du côté de ce qui le touche, je me réjouis, dans cette allégresse générale, de pouvoir encore obtenir l'honneur de divertir Votre Majesté ; Elle, Madame, qui prouve si bien que la véritable dévotion n'est point contraire aux honnêtes divertissements ; qui, de ses hautes pensées et de ses importantes occupations, descend si humainement dans le plaisir de nos spectacles et ne dédaigne pas de rire de cette même bouche dont Elle prie si bien Dieu.

Non sans provocation, le dramaturge affirme ici que les pratiques de piété peuvent tout à fait s'accorder avec les effets de la comédie. En effet, si une femme aussi dévote qu'Anne d'Autriche peut se divertir sans culpabilité au théâtre, alors rire et dévotion peuvent faire bon ménage. Mais il insiste davantage sur le spectateur, capable de passer d'un lieu à l'autre, que sur le spectacle-même. Molière associe le fidèle chrétien et le spectateur de la comédie, les « honnêtes divertissements » s'accordant tout à fait avec la « véritable dévotion ».

Seuls deux textes apologétiques établissent ouvertement une homologie de la scène de théâtre avec l'Église. Le premier est le prologue « En faveur de la scène » de Bruscombille¹, publié en 1613. Hugh Robert et Annette Tomarken rappellent que si la profession de comédien est davantage reconnue, elle reste cependant socialement et économiquement précaire ; d'où la production de différents textes à visée apologétique, pour « quitter les marges pour entrer dans le courant socioculturel dominant² ». Bruscombille a publié plusieurs volumes des « fantaisies » et prologues qu'il jouait avant la représentation pour calmer l'agitation du public³. Il y lie souvent la moralité à l'économie – le théâtre ne pourra se réformer que s'il en a les moyens – et cherche à disculper le théâtre en en faisant une institution sociale respectable ; il cible au contraire l'ensemble de la société, qui se rend sans scrupule au spectacle⁴. Dans son prologue « En faveur de la scène », initialement prononcé à Rouen, il défend son métier en présentant la scène comme un équivalent de l'église. Il vante l'utilité d'un théâtre capable d'apaiser la société⁵, contrairement à ce qu'affirment les « audacieux » qui blâment le théâtre. Puis il réfute

¹ Connu aussi sous le pseudonyme de Sieur des Lauriers, de son vrai nom Jean Gracieux, Bruscombille est un comédien et farceur du début du XVII^e siècle. Fils de médecin, médecin lui-même, possédant de solides connaissances juridiques, il a embrassé la carrière du théâtre, révélant ainsi l'attrait d'un métier qui attire désormais des gens d'une couche supérieure de la population.

² BRUSCAMBILLE, *Oeuvres complètes*, [1609] Hugh Roberts et Annette H. Tomarken (éds.), Paris, France, H. Champion, 2012, p. 39.

³ Ses recueils ont rencontré un très grand succès durant la première moitié du siècle. Sur la biographie de Bruscombille et les conditions d'impression de ses œuvres, voir l'introduction dans *Ibid.*, p.15 et 36. Sur ses prologues, outre l'édition de Hugh Roberts et Annette Tomarken, voir W. L. WILEY, « Bruscombille's Defense of the Theater », *Modern Language Notes*, LXXIV (1959), p. 502-507, et Hugh ROBERTS, « 'Baste, la Comedie est une vie sans soucy & quelquefois sans six sols'. Bruscombille on the Theatre », actes du colloque CESAR, Oxford, juin 2004, (www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesar_conference_june_2004/Roberts_paper.html).

⁴ Sur ce point voir « En faveur de la comédie du monde » *Ibid.*, p. 549-554.

⁵ « Car outre la cognoissance qu'il nous donne des choses passées, il fait mieux gouter la propriété aux prosperes, & peut encor moderer la tristesse des affligez ». « En faveur de la scène » *Ibid.*, p. 503.

le discours des « médisans » qui dénoncent le théâtre : la scène leur montrera au contraire « l'erreur de leur inconstance » et la corruption de leur nature. Il prouve le caractère honorable du théâtre en citant les grands noms qui l'ont soutenu (comme Jules César, Alphonse Roi d'Aragon ou Néron), ainsi que ceux des dramaturges passés et présents. Enfin, face à cette avalanche de noms qui témoignent autant de la respectabilité de la scène que de son érudition, Bruscombille clôt son prologue en invitant les détracteurs à quitter les lieux, d'autant plus que le spectacle va commencer. C'est dans cette dernière partie qu'il se risque à comparer le théâtre à une véritable église, un « lieu sacré », voire « un temple » au sein duquel ne sont admis que ceux qui ne médisent pas, de peur d'être « sacrilèges¹ ». Il est ici particulièrement clair, reprenant le vocabulaire religieux qu'il applique au monde théâtral : la scène devient un espace équivalent à l'église, dans laquelle on ne peut entrer que si l'on se conforme à ses principes. La formule est audacieuse, et n'est jamais reprise de façon aussi claire. Jouer des similarités entre le théâtre et la chaire a un double effet : on peut d'une part valoriser la pratique théâtrale, et dans une moindre mesure dégrader la pratique religieuse en la ramenant à cet art de la scène que les théâtrophobes vilipendent tant, pour inverser le rapport de force. Bruscombille tourne la polémique à son avantage. Il fait du théâtre une école de vertu capable de fustiger les vices de son public pour mieux l'élever : « si d'aventure vous y venez, les Muses toutes puissantes feront paroître vos actions autant esloignées de la vertu, que les nostres nous eslevent près d'icelles² ». Il n'ôte pas pour autant à la comédie ses spécificités et réaffirme la vertu édifiante du rire, qui corrigerait les mœurs : il expose les vices pour mieux élever. Bruscombille évoque également le lieu commun d'un théâtre miroir du monde, qui révèle aux spectateurs leurs défauts. Or ce sont les « actions » des comédiens qui les élèvent vers la vertu : l'acteur devient un personnage respectable, dont l'utilité sociale doit être reconnue. En citant les divers personnages antiques, Bruscombille s'inscrit dans la tradition humaniste qui voit le théâtre comme un instrument capable d'apaiser les tensions sociales. De fait, cela permet à l'orateur de mêler à son éloge de la scène une double provocation à l'encontre de ses détracteurs. Première provocation : la scène usant des mêmes procédés que ceux du sermon, l'acteur devient une sorte de prédicateur, qui emprunte les ressources de l'art du prône. Bruscombille se fait prêcheur véhément qui sermonne ses brebis égarées : « Retirez-vous sacrileges scandaleux, fuyez de ce lieu sacré, allés esprits farouches, hommes satyriques, n'entrez dans ce temple : car vous y estes des-jà assez sacrilegez » ; à la différence qu'ici les sacrilèges sont les

¹ « En faveur de la scène » *Ibid.*, p. 504.

² *Ibid.*

théâtrophobes. L'espace théâtral devient sacré, assimilé à une « nef » équivalente à la partie centrale des églises, que le comédien mène « à bon port ». La seconde pique réside dans le portrait qu'il fait des détracteurs du théâtre. Il leur attribue tout d'abord les caractéristiques des comédiens : ce sont des noceurs qui font « de leurs ventres plusieurs marmittes, au lieu d'un vaisseau de sobriété » ; ce sont des empoisonneurs, des « guespes ennuyeuses, qui enrichies par dehors de belles peintures, ne cachent au-dedans que mortelles & sublimes poisons ». Il réinvestit les arguments ordinairement utilisés contre le théâtre, accusé d'être un lieu de débauche (incompatible avec la pratique de la tempérance religieuse) et de masquer son fiel sous des atours sucrés¹. Ce sont les théâtrophobes (les « médisans ») qui sont coupables d'excès charnel et d'empoisonner l'esprit de leurs congénères. Implicitement, Bruscambille inverse la portée de l'accusation : c'est parce que les détracteurs du théâtre voient leurs propres défauts sur scène qu'ils en viennent à haïr la comédie ; ce sont donc en réalité eux les plus corrompus. Pécheurs sensuels et fourbes, les contempteurs de la scène sont également mauvais spectateurs, aveugles et sourds, dont les yeux « ne voient que la fange de ce monde » et dont les oreilles sont « bouchées ». Le propos est d'autant plus provocateur que Bruscambille pousse la rivalité jusqu'à inviter les spectateurs à ne pas leur prêter attention : « Or Messieurs, je vous supplie de ne prester vos aureilles au chant de ces Sirenes, de peur qu'elles fissent submerger vostre nef, laquelle est à bon port ». Devenus « Sirènes », les prédicateurs sont réduits à des figures homériques issues du paganisme, dont le « chant », plutôt que de guider les fidèles dans le droit chemin, risque de les conduire au naufrage. Bruscambille imite un sermon contre les comédiens, en inversant les rôles selon une logique carnavalesque, et en retournant contre les prédicateurs leurs menaces d'excommunication. Ce sont ces derniers qui souillent la pureté d'un théâtre qu'on ne peut détester que parce qu'il reflète nos défauts. Le prologue se sert de l'homologie pour inverser totalement le rapport de force. Ce ne sont plus les comédiens qui sont chassés de l'Église ; à présent, ce sont eux qui chassent les théâtrophobes de leur temple.

Il faut attendre une cinquantaine d'année pour qu'un autre auteur s'empare de cette image d'un théâtre comme espace sacré. Le 4 août 1667, Molière est encore sous le feu des critiques, lorsqu'il représente la deuxième version de *Tartuffe*, renommée *L'imposteur*, qui se voit immédiatement interdite par les autorités. La comédie est accusée de railler toutes les formes de dévotion, comme le souligne l'archevêque de Paris, Hardouin de Péréfixe, pour qui elle est « d'autant plus capable de nuire à la religion que, sous prétexte de condamner l'hypocrisie ou la fausse dévotion, elle donne lieu d'en accuser indifféremment tous ceux qui font profession

¹ Stephen Gosson utilise une image similaire. Voir le chapitre 5, p. 191.

de la plus solide piété, et les expose par ce moyen aux railleries et aux calomnies continuelles des libertins¹ ». Dans la foulée de l'interdiction est publiée de façon anonyme une *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur*². L'auteur y reprend l'argument de Bruscambille, et fait à plusieurs reprises un rapprochement osé entre la scène et la chaire. Après avoir décrit en détail la représentation du 4 août (cette connaissance fine de la pièce témoignant de la proximité de l'auteur avec Molière), il avance deux réflexions. La première concerne les effets moraux de la représentation ; la seconde, la place de la religion sur la scène. C'est là qu'il établit une forme d'équivalence entre la scène et l'église, débattant de la question du théâtre comme un lieu propice à l'enseignement de la religion. Si Bruscambille affirmait le caractère sacré de l'espace théâtral, l'auteur de la *Lettre* considère bien le théâtre comme un lieu profane, mais soutient que la catéchèse doit précisément être diffusée dans les espaces qui lui semblent hostiles, où elle est plus nécessaire encore :

C'est dans les lieux plus profanes, dans les places publiques, les tribunaux, les palais des Grands seulement, que se trouve la matière de leur triomphe : et comme elles ne sont, à proprement parler, Vérité et Raison, que quand elles convainquent les esprits, et qu'elles en chassent les ténèbres de l'erreur et de l'ignorance, par leur lumière toute divine, on peut dire que leur essence consiste dans leur action ; que ces lieux où leur opération est le plus nécessaire, sont leurs lieux naturels ; et qu'ainsi c'est les détruire en quelque façon, que les réduire à ne paraître que parmi leurs Adorateurs³.

A priori, l'auteur s'accorde avec ses détracteurs au sujet de la mauvaise réputation de la salle de spectacle. Mais il retourne l'argument théâtrophobe : c'est en raison du caractère interlope de l'espace théâtral que la religion doit y trouver sa place. Posture provocatrice s'il en est : parce que le lieu n'est pas digne de recevoir la parole de Dieu, il peut justement la défendre. L'auteur poursuit sa comparaison entre le théâtre et l'église en affirmant le pouvoir de la religion, capable de faire

[...] un temple d'un palais, un sanctuaire d'un théâtre, et un séjour de bénédictions et de grâces d'un lieu de débauche et d'abomination. Il n'est rien de si profane qu'elle ne sanctifie, de si corrompu qu'elle ne purifie, de si méchant qu'elle ne rectifie, rien de si extraordinaire, de si inusité et de si nouveau qu'elle ne justifie⁴.

¹ Georges MONGREDIEN, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, CNRS, Paris, 1965, t. I, p. 292.

² Dans son édition de la *Lettre*, Robert McBride considère que La Mothe le Vayer en serait l'auteur (La Mothe Le Vayer, *Lettre sur la comédie de l'imposteur*, éd. Robert Mc Bride, Université de Durham, Durham Modern Languages Series, 1994.) Cette attribution est contestée par Jean-Pierre Cavaillé, principalement pour des raisons de style (Jean-Pierre CAVAILLÉ, « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du Tartuffe (1664-1669) : La Lettre sur la comédie de l'imposteur (1667) », *Les Dossiers du Grihl*, Grihl / CRH-EHESS, juin 2007.)

³ ANONYME, *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur*, Paris, 1667, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 88-89.

Il va jusqu'à établir la supériorité du théâtre sur les enseignements religieux, en s'appuyant sur des exemples tirés du paganisme : les païens auraient mis la religion sur scène, sachant combien le théâtre est capable de « persuader » son public par des « spectacles agréables ». L'auteur de la lettre finit par inverser complètement sa thèse première : le théâtre est le lieu le plus apte à enseigner la religion, car son action est bien plus efficace que n'importe quel autre dispositif catéchétique :

[...] outre qu'on ne saurait écouter la Vérité trop souvent et en trop de lieux, l'agréable manière de l'insinuer au théâtre est un avantage si grand par-dessus les lieux où elle paraît avec toute son austérité, qu'il n'y a pas lieu de douter, naturellement parlant, dans lequel des deux elle fait plus d'impression¹.

Non seulement la salle de spectacle peut autant accueillir la parole évangélique qu'une église, mais elle en diffusera le message de façon bien plus convaincante qu'un sermon. L'argument, utilisé de façon assumée et explicite, n'en devient que plus provoquant.

Le recours à l'homologie du théâtre et de la religion, s'il reste assez rare, n'en est pas moins puissant, car il attise davantage les tensions qu'il ne les apaise. Dans la *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur*, l'argument d'une scène capable de s'emparer des thèmes religieux se révèle un moyen efficace pour exacerber la colère des détracteurs de la comédie. L'homologie du théâtre avec l'Église condense quatre provocations. La première consiste à inverser la nature des lieux, grâce au paradoxe selon lequel l'indignité du théâtre le rend plus apte à diffuser l'enseignement religieux. L'auteur affirme ainsi la supériorité du théâtre sur tout autre discours religieux (notamment le sermon), parce qu'il s'agit d'un spectacle. Deuxième provocation : pour prouver cette supériorité de la scène sur la prédication, il s'appuie sur le paganisme, alors même que l'origine païenne du théâtre est l'un des lieux communs du discours antithéâtral. Il vante la piété et la sagacité de ces païens « qui n'avaient pas moins de respect pour leur Religion que nous en avons pour la nôtre » et qui ont su se servir du théâtre à bon escient, devenant presque un modèle à suivre pour les chrétiens². L'auteur rapproche non seulement christianisme et paganisme, mais pense également la religion en termes de « Vérité » et de « Raison ». Comme le souligne Jean-Pierre Cavaille, cette définition de la religion fondée sur la raison la transforme en une « sagesse profane » (encore plus proche de ce paganisme abhorré) et introduit « une conception de la religion et de la moralité inconciliable avec le christianisme³ ». Enfin,

¹ *Ibid.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 90.

³ Jean-Pierre CAVAILLE, *op. cit.*, p. 9 et 12.

la dernière provocation réside dans le fait de transformer Molière en un véritable prêcheur de la bonne parole, seul capable de révéler la corruption qui mine la religion chrétienne :

Que si la corruption qui s'est glissée dans les mœurs depuis ce temps heureux, a passé jusqu'au Théâtre et l'a rendu aussi profane qu'il devait être sacré ; pourquoi, si nous sommes assez heureux pour que le Ciel ait fait naître dans nos temps quelque génie capable de lui rendre sa première sainteté, pourquoi l'empêcherons-nous, et ne permettrons-nous pas une chose que nous procurerions avec ardeur, si la charité régnait dans nos âmes, et s'il n'y avait pas tant de besoin qu'il y en a aujourd'hui parmi nous, *de décrier l'hypocrisie, et de prêcher la véritable dévotion*¹ ?

L'auteur de la lettre inverse le rapport de forces : alors que l'Église était auparavant capable de distinguer le bon du mauvais théâtre, c'est à présent au théâtre de faire la part entre la fausse et la véritable dévotion. Ce n'est plus à la religion de réformer le théâtre, mais bien à la scène de réformer une religion corrompue. L'homologie du théâtre et de l'Église est un moyen habile pour diffuser une pensée libertine et exciter, dans un pur plaisir polémique, la colère des théâtrophobes.

Si Molière n'est pas l'auteur de cette *Lettre sur la Comédie de l'imposteur*, sa pensée est relativement proche, si l'on en juge par l'usage qu'il fait lui aussi de l'homologie. En effet, sa dédicace, si courte soit-elle, dissimule également une thèse provocatrice susceptible d'enflammer le débat sur la piété du théâtre. En apparence, le texte est inoffensif. Cependant, le portrait qu'il fait de la reine mère est propre à échauffer l'esprit de ses adversaires, pour trois raisons. La première est qu'il applique à l'Église et à la dévotion les mêmes principes qui régissent le théâtre contemporain. En affirmant que « la véritable dévotion n'est point contraire aux *honnêtes divertissements* », Molière reprend la formulation de la déclaration de 1641, qui mettait en garde contre les « représentations peu honnêtes » qui pouvaient « blesser l'honnêteté publique² ». S'il rappelle qu'il existe un bon et un mauvais théâtre, il articule cette idée à une attaque contre une « véritable » et une fausse dévotion : autrement dit, théâtre et dévotion sont similaires en ce qu'ils ont tous deux une pratique licite et une autre condamnable, ce qui établit implicitement une équivalence entre le théâtre malhonnête et la fausse dévotion, tout aussi nuisible. La deuxième raison est qu'il érotise cette bonne dévotion en focalisant l'attention sur le corps d'Anne d'Autriche, et plus particulièrement sur « cette *même bouche* dont Elle prie si bien Dieu ». En insistant sur le sens du goût et sur cette partie sensuelle du corps, Molière fait de la pratique de piété un exercice charnel, profanant ainsi la spiritualité : on prie ici avec sa

¹ ANONYME, *op. cit.*, p. 92.

² L'édit est reproduit dans Joseph VOISIN, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1671, p. 318.

bouche plutôt qu'avec son cœur. Enfin, il établit le parallélisme entre le rire de la comédie et la prière. La reine mère utilise la même partie de son corps pour les deux activités. De fait, pratique de piété et théâtre passent par les mêmes canaux sensuels, et Molière esquisse, par l'intermédiaire de cette dédicace, une équivalence entre la scène et la dévotion. L'homologie est ici suffisamment subtile pour scandaliser furieusement ceux qui veulent bien décoder l'allusion (à l'image de Climène de la *Critique* qui s'offusque des sens cachés dans « ce le » qui est « insolent au dernier point¹ »), et pour amuser les partisans du dramaturge, dont fait manifestement partie l'auteur de la *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur*. En effet, ce dernier pourrait s'être inspiré de cette dédicace, puisqu'il reprend l'argument sur la « véritable dévotion », et qu'il rapproche prière et spectacle avec une même insolence. Le recours à l'homologie du théâtre et de la religion permet donc de porter un regard critique sur la corruption du culte religieux, et ainsi renverser le rapport de force, le théâtre devenant le véritable arbitre de la morale.

Stratégies allusives et indirectes

Que les apologistes y croient ou non, l'homologie entre le théâtre et l'Église est surtout un argument polémique destiné à scandaliser l'adversaire, en attisant sa colère. Il est finalement moins question de théâtre que de pouvoir, comme dans la *Seconde lettre* de Racine, qui insiste davantage sur les qualités dramatiques des *Provinciales* que sur la moralité des tragédies. Laurent Thirouin le souligne :

À bien des égards, on assiste à un affrontement entre gens de lettres, préoccupés avant tout de leur statut symbolique. Le débat sur la qualité littéraire des productions de Port-Royal, sur l'héritage de Pascal, passe ainsi au premier plan, et prend souvent le pas sur l'argumentation consacrée au théâtre².

Racine s'amuse à exciter le courroux de ses adversaires, en les assimilant à des comédiens. Barbier d'Aucour et Goibaud-Dubois ne sont jamais nommés, mais le dramaturge leur attribue un caractère de comédie : l'un est plaisant, l'autre mélancolique. Il se plaît à être « spectateur de [leurs] disputes » sans vouloir s'y mêler, et déplace le débat de deux manières. Tout d'abord, la vraie question n'est pas de savoir si le théâtre est moral ou non, mais si les productions de Port-Royal ont à voir avec la comédie. Deuxièmement, c'est une attaque plus sournoise que Racine veut souligner, dirigée contre les jésuites, et dissimulée derrière la polémique

¹ MOLIÈRE, *La critique de l'École des femmes*, [1663] dans Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, p. 493.

² Pierre NICOLE, *op. cit.*, p. 217.

antithéâtrale. Après avoir rappelé à demi-mot son lien avec Port-Royal, et soutenu la compatibilité de la comédie avec les écrits des augustiniens, il conclut : « Retournez aux Jésuites, ce sont vos ennemis naturels ». Le théâtre n'apparaît que comme un prétexte, cette querelle ne tenant pas face à celle, bien plus vive, qui oppose Port-Royal aux disciples de saint Ignace. Souligner l'homologie du théâtre avec les écrits de Port-Royal permet de recentrer le débat, et de révéler la véritable cible désignée par les *Provinciales*. De la même manière, Racine insiste sur cette obsession pour les jésuites en suggérant que seule leur présence en scène (et donc leur critique par le rire) autoriserait la comédie. Si l'on veut bien lui donner des preuves que le théâtre doit être proscrit, alors le dramaturge acceptera de ne plus n'y rendre, et « nous attendrons patiemment que le temps vienne de mettre les Jésuites sur le théâtre¹ ». Dans ce cas, le théâtre semblerait devenir licite aux yeux de Port-Royal, ce qui souligne combien cette querelle de la moralité du théâtre cache une rivalité inter-religieuse.

Comme l'homologie est une image puissamment provocatrice, elle n'est employée qu'avec prudence. Bruscambille pastiche par exemple un sermon pour fustiger l'excommunication des comédiens, mais il ne nomme jamais ses détracteurs. L'adversaire n'est qu'un « médisant », et si tout concourt à l'identifier comme un prédicateur, le farceur ne pousse pas la hardiesse jusqu'à le désigner ainsi. On rappellera également que tous ces écrits ont un statut éditorial particulier, qui tempère un peu la provocation. La *Seconde lettre* de Racine n'a jamais été publiée de son vivant ; on ne l'éditera qu'en 1722, à une époque où les querelles de Port-Royal sont éteintes. La *Lettre sur la Comédie de l'Imposteur* est bien publiée, mais de façon anonyme, sans lieu ni nom d'imprimeur. Quant au prologue de Bruscambille, si le comédien a eu l'audace de le publier, il était davantage destiné à un auditoire qu'à des lecteurs. Autrement dit, on ne revendique pas l'homologie du théâtre avec l'Église de façon trop ouverte. Au mieux en use-t-on avec habileté, tout comme Molière, en affichant dans le même temps la protection des puissants.

Le rapprochement entre le théâtre et l'Église prend essentiellement trois formes : l'association des écrits religieux et des comédies, de la dévotion et du rire, ou plus généralement de la scène et de la prédication. Mais dans tous les cas, pour pratiquer une telle association, il faut user d'une stratégie indirecte : on atténue la puissance polémique du propos en se réfugiant derrière l'anonymat, la forme orale ou un protecteur issu des rangs de la cour ; on s'en sert pour orienter le débat vers d'autres questions (l'excommunication des comédiens, l'éloge de la

¹ Jean RACINE, *op. cit.*, p. 200.

pensée libertine, la querelle symbolique du statut des écrits de Port-Royal). En fin de compte, si l'homologie n'est pas très explicite, c'est sans doute parce qu'elle reste trop dangereuse. Elle est suggérée dans un argument souvent à double fond, révélant que l'enjeu est moins de revendiquer la dimension catéchétique du théâtre que d'user d'un levier polémique puissant pour alimenter la querelle. On peut également noter le contraste entre la subtilité argumentative des textes écrits, et la vigueur polémique du prologue de Bruscombille, qui a pour vocation d'être entendu avant d'être lu. Si la prudence est de mise à l'écrit, les apologistes sont plus audacieux à l'oral, quand l'argument est diffusé plus largement, et les différents harangueurs aux portes des théâtres ou sur les scènes ne se privaient sans doute pas de jouer de cette homologie pour amuser leur public et pour promouvoir leur spectacle. Les textes du corpus ne seraient dès lors que la partie émergée de l'iceberg, l'argument d'un spectacle proche du sermon se diffusant plus largement par le bouche-à-oreille que par l'écrit.

La question n'est pas ici de savoir si c'est de bonne foi que les apologistes revendiquent pour le théâtre un statut de prédication qui le rapprocherait du culte religieux. On a vu que l'argument risque fort d'alimenter le scandale plutôt que de rehausser la réputation du théâtre. Mais il est fort probable que certains auditeurs ou lecteurs adhèrent à cette vision. Les membres du clergé doivent de plus en plus répondre aux fidèles qui s'interrogent sur la compatibilité du théâtre et du christianisme. D'où une colère croissante, de voir qu'un argument publicitaire devient à présent un argument fondamental dont se servent les spectateurs pour donner au théâtre le pas sur le prêche.

Le recours à l'homologie dans l'argumentaire théâtrophobe

Les détracteurs du théâtre convoquent également la comparaison entre le théâtre et les activités ecclésiastiques, mais pour la fustiger aussitôt. Tous les textes font écho du refus (ou de la peur) que l'on puisse associer le théâtre à la prédication, et que le spectacle devienne l'équivalent d'un sermon. Les théâtrophobes usent de cette homologie d'une manière particulière : ils la mentionnent furtivement pour mieux dénoncer leurs adversaires et leur lancer une réponse cinglante qui leur permette d'invalider définitivement une telle comparaison. On peut distinguer quatre manières d'user de l'argument : on le cite comme une objection lancée par les défenseurs du théâtre ; on le déconstruit de façon raisonnée, preuves à l'appui ; on s'en scandalise pour achever l'adversaire sans besoin de se justifier ; on s'en sert comme d'un outil de promotion de soi.

Réduire l'objecteur à l'anonymat

L'idée qu'une pièce de théâtre puisse être aussi bonne qu'un sermon semble faire suffisamment de chemin dans l'esprit des spectateurs, pour qu'il faille les rappeler à l'ordre. Il faut alors citer l'affirmation pour immédiatement la contredire, en veillant bien à ne jamais donner l'impression d'y adhérer. Apparaît donc la figure de l'objecteur, celui dont on a écouté les arguments et que l'on cite comme un représentant de la *vox populi*. En Angleterre, Henry Crosse mentionne ces « autres » qui « cracheront ce blasphème » de comparer une pièce et un sermon¹. Richard Burridge fait, quant à lui, le récit d'une virée au théâtre. Des amis sortent du spectacle et se rendent dans une taverne. Là, « l'un d'entre nous » s'avance à dire que « l'on peut apprendre des moralités aussi bien au théâtre qu'à l'église² », déchaînant la colère du narrateur qui en profite pour dénoncer et invalider cette comparaison. En France, Henri Lelevel introduit également la comparaison par l'intermédiaire d'une voix anonyme :

On convient que la Comédie ne fait pas des Saints ; mais elle est, *dit-on*, un remède naturel à nos défauts, elle peut du moins réformer les dehors jusqu'à ce que la grâce réformé le dedans. Un Comique a le secret de montrer aux hommes leurs défauts sans qu'ils s'en puissent fâcher ; il y en a même qui assurent que ses bouffonneries valent mieux que les plus morales et les plus sérieuses prédications. C'est apparemment sur des compliments de cette sorte qu'Arlequin a eu la hardiesse de prendre pour devise, « qu'en jouant les hommes il les corrige »³.

Il n'assigne pas de source à ce lieu commun, mais montre qu'il s'agit là d'une affirmation sans fondement, pour mieux affaiblir la devise de l'Arlequin de Bologne mise en évidence sur son théâtre. L'homologie du théâtre avec l'Église reste de l'ordre du oui-dire, d'un discours qu'on ne peut assigner à personne et produit un double effet. D'un côté, les traités se font l'écho de cette affirmation qui, si elle ne trouve que très peu de visibilité à l'écrit, semble assez répandue à l'oral. De l'autre, en évoquant cette *doxa* populaire, les détracteurs du théâtre renforcent le contraste avec leur propre argumentation : face à une vérité populaire sans visage ni fondement raisonnable, ils peuvent exposer la solidité de leur rejet du théâtre, à grand renfort d'autorités patristiques et d'articles de rituels. Aussi l'homologie entre la scène et la prédication peut-elle rester de l'ordre de la simple idée reçue, du lieu commun sans aucune assise théorique.

¹ Henry CROSSE, *Vertues Common-wealth.*, Londres, Thomas Creede, 1583, f^o. Q2r.

² Richard BURRIDGE, *A Scourge for the Play-houses*, London, 1702, p. 17.

³ Henri LELEVEL, *Réponse à la lettre du théologien, défenseur de la comédie*, Paris, Théodore Girard, 1694, p. 43.

Reprendre l'argument pour creuser l'écart

Accorder une place à cette objection permet aux théâtrophobes de déployer tout un argumentaire pour démontrer l'incompatibilité profonde entre la scène et le théâtre. Si Richard Burrige veille à ce que le défenseur du théâtre soit une voix sans nom, il n'hésite pas à reprendre à son compte l'homologie pour mieux structurer son propos autour de cette dénonciation. Si la taverne devient le véritable temple des acteurs, on peut alors comparer théâtre et église : le comédien reproduit à sa manière le service religieux, en le profanant à la taverne, qui devient son lieu de dévotion, matin, midi et soir¹. En rappelant un rythme journalier proche de celui des prières, Burrige suggère la proximité de la vie d'un comédien avec celle d'un fidèle chrétien, à la différence que les deux sont exactement antithétiques. L'homologie du théâtre avec l'Église est employée pour montrer combien la vie théâtrale est en tous points contraire à la vie chrétienne : « Il vaut mieux (*it is better*), pour le salut de l'âme, entendre (*hear*) un bon sermon à l'église qu'entendre (*hear*) une chanson licencieuse au théâtre² ». Par un hypozeux, il rapproche le sermon de la chanson, en insistant sur le fait que tous deux sont reçus par une opération similaire (« *hear* »). Cependant le comparatif « *better* » crée une hiérarchie entre sermon et représentation : si les deux sont en apparence similaires, leur effet sur l'âme chrétienne diffèrent grandement. Burrige se réapproprie l'homologie du théâtre avec l'église à son avantage. S'il ne cache pas leur proximité, c'est pour mieux les éloigner : « S'il faut apprendre la poésie (comme le soutiennent quelques misérables libertins) autant au théâtre qu'à l'église, alors nous pouvons bien faire de la vertu et du vice des synonymes³ ». L'église reste le véritable lieu d'apprentissage de la poésie, et le théâtre son concurrent absolu et déloyal : non seulement il représente le vice face à la religion vertueuse, mais il apparaît comme une contrefaçon de la dévotion. De la même manière, en France, l'auteur de la *Lettre d'un ecclésiastique à l'un de ses amis* suggère qu'il existe bien une similarité entre le spectacle théâtral et le prêche, pour mieux opposer les deux : « Voilà les fruits que remportent les Spectateurs : ils y reçoivent des leçons de péché⁴ ». La scène est le lieu d'une prédication, destinée à donner des « leçons » au public, mais à l'exact inverse de l'Église, enseignant le vice plutôt que la vertu.

¹ Richard BURRIDGE, *op. cit.*, p. 13.

² « It is beetter for the Soul's good to hear a good Sermon at *Church*, than to hear a wanton Song at the Theatre. » *Ibid.*, p. 20.

³ « If Poetry (as some Wretched Profligates hold) is to be Learned at a Play-house as well as at Church, then may we truly stile Vertue and Vice cynonymous. » *Ibid.*

⁴ ANONYME, *Lettre d'un ecclésiastique à un de ses Amis*, dans Joseph Voisin, *op. cit.*, p. 477.

Retourner l'argument pour dénoncer l'adversaire

L'homologie entre église et théâtre sert à accuser la comédie d'être une anti-église qui usurpe les prérogatives de la religion, pour les contrefaire et les détourner. La comparaison est si audacieuse qu'elle peut se retourner contre qui l'emploie à des fins apologétiques. C'était déjà le cas dans la polémique qui opposait Racine à Goibaud-Dubois. Celui-ci réagissait vivement aux propos du dramaturge :

Je sais bien qu'il s'accuse de s'être laissé attendrir à la comédie et d'avoir pleuré en lisant Virgile. Qu'est-ce que vous concluez de là ? Direz-vous qu'il ne faut plus lire Virgile, et ne plus aller à la Comédie ? Mais Saint Augustin s'accuse aussi d'avoir pris trop de plaisir aux chants de l'Église. Est-ce à dire qu'il ne faut plus aller à l'Église¹ ?

Racine pourtant ne faisait que suggérer la similarité, au sein d'un raisonnement par l'absurde, selon lequel on ne peut interdire tout ce qui anime les passions sans risquer d'atteindre également la piété religieuse. Goibaud-Dubois lui répond en exacerbant le rapprochement, l'accusant d'avoir « joint » les deux et de « compare[r] l'Église avec le Théâtre² ». On trouve un écho de cet argument quelques décennies plus tard, dans la querelle entre le père Caffaro et les docteurs de la Sorbonne. Pour défendre le fait que la Comédie n'excite les passions que « par hasard », le théatin fait un rapprochement hasardeux entre la scène et l'office, qui rappelle la provocation de Racine :

On ne peut faire un pas, lire un Livre, entrer dans une Église, enfin vivre dans le monde, sans rencontrer mille choses capables d'exciter les passions. Faut-il que parce qu'une femme est belle, elle n'aille jamais à l'Église, de peur d'y exciter la passion d'un Libertin³ ?

On retrouve ce même raisonnement par l'excès déjà employé par Racine. Cependant, le recours à l'église est ici moins pour montrer la similitude entre elle et le théâtre que pour souligner qu'elle n'est pas un lieu étanche aux passions humaines. Il peut s'y déclarer des passions peu dévotes : une femme pourrait, malgré elle, déclencher le désir malvenu d'un impie. Si théâtre et église se ressemblent ici, c'est dans le fait que ni l'un ni l'autre ne peuvent contrôler les désirs de leur audience. La provocation est donc certaine, mais il ne s'agit pas là de faire du théâtre un équivalent du sermon. Caffaro pousse cependant l'audace jusqu'à montrer le danger qu'il y aurait à interdire tout ce qui est potentiellement néfaste, jusqu'à menacer les Écritures-mêmes :

¹ Jean RACINE, « Lettre à l'auteur des Hérésies Imaginaires et des deux Visionnaires », 1666, p. 3.

² Philippe GOIBAUD-DUBOIS, *Réponse à l'auteur de la lettre*, Paris, s.n., 1666, p. 4.

³ Francesco CAFFARO, *Lettre d'un théologien* [1694], dans Charles Urbain et Étienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930 p. 46.

S'il était vrai qu'on dut défendre toutes les choses qui pourraient avoir des suites fâcheuses, on ne devrait pas lire l'Écriture Sainte (pour me servir du même exemple que vous apportez) on ne devrait pas, dis-je, lire l'Écriture Sainte, en latin même, puisqu'elle est la cause innocente de toutes les hérésies, qui, selon saint Jérôme, naissent pour l'ordinaire d'une parole mal entendue, ou malicieusement expliquée. Si l'on peut faire un mauvais usage des choses les plus Saintes, telle qu'est la Bible, à plus forte raison des plus indifférentes et des moins sérieuses, telle qu'est la Comédie ; et l'on aurait tort pour cela de défendre les unes et les autres, parce que cette défense devrait s'étendre sur toutes choses dont on peut faire un mauvais usage¹.

Cela dit, il souligne l'écart qui sépare l'Église de la Comédie, à coups de superlatifs, l'une faisant partie des choses « les plus saintes », l'autre « des plus indifférentes et des moins sérieuses ». L'enjeu n'est pas ici de faire du théâtre une nouvelle Église, bien au contraire. Il s'agit plutôt de mesurer la portée des accusations théâtrophobes, et d'en souligner la fâcheuse tendance à se retourner complètement. Mais ses détracteurs s'arrêtent sur cette comparaison, pour mieux insister sur son caractère blasphématoire. Henri Lelevel en fait le summum de l'audace de Caffaro, mettant en évidence les différences entre la scène et le théâtre :

Comment ose-t-il dire que des Spectacles où tout est ordonné pour exciter les passions, ne les excitent que « par hasard » ? Comment ose-t-il comparer les lieux où l'on est obligé de se trouver, soit pour les nécessités de la vie, soit par devoir de Religion avec des assemblées non seulement où l'on peut se passer d'aller, mais où il est toujours louable de n'aller pas, puisque le Théologien même par bienséance n'y va jamais. On peut aller à l'Église, passer dans les rues, et « faire pacte avec ses yeux », comme parle l'Écriture, s'occupant uniquement de l'affaire du salut, ou de celles qui sont inséparables de la vie humaine. Mais peut-on aller à la Comédie pour ne pas voir² ?

Il joue sur les notions d'obligation et de hasard. En effet, l'Église serait un lieu « où l'on est obligé de se trouver », contrairement à la Comédie, « où l'on peut se passer d'aller ». En revanche, pour désarmer son adversaire, Lelevel inverse le caractère accidentel d'une excitation des passions : la Comédie obligerait, par son dispositif spectaculaire, à imprimer dans les cœurs des spectateurs des passions coupables, là où l'on peut fermer ses/les yeux à la tentation dans une église. L'espace religieux est présenté comme donc un lieu obligatoire qui n'émeut que par accident, et l'espace théâtral un lieu qu'on peut parfaitement éviter et qui touche obligatoirement le cœur.

Jean Gerbais reformule et condense quant à lui les propos de Caffaro :

¹ *Ibid.*, p. 48.

² Henri LELEVEL, *op. cit.*, p. 33.

Les belles comparaisons après cela que fait ici notre Docteur, quand il nous dit : « que s'il était défendu d'aller à la Comédie, une belle femme ne devrait point aller à l'Église, de peur d'y exciter la passion de quelque libertin ; qu'on ne devrait pas lire les Histoires, parce qu'elles rapportent des faits éclatants dont les passions ont été la cause ; et qu'on ne devrait pas même lire l'Écriture sainte, parce qu'elle peut être l'occasion des Hérésies et des erreurs¹ ».

Il renforce la comparaison en montrant toute l'impiété. La démonstration qui suit contourne cependant le raisonnement par l'excès du père Caffaro, pour insister sur la comparaison blasphématoire :

Comme si une belle femme n'était belle et n'allait à l'Église que pour exciter la passion d'un libertin, de même qu'une Comédienne n'est Comédienne, et ne monte sur le Théâtre que pour donner du plaisir à ses Spectateurs : comme si des Histoires muettes et qui racontent des événements d'une manière simple et naturelle, faisaient la même impression que des discours et des actions animées, qui expriment les passions avec toute la véhémence et tout l'art imaginable : et comme si l'Écriture sainte enfin n'avait été dictée du Saint Esprit que pour induire et jeter les hommes dans l'erreur, de même qu'on ne compose des Comédies que pour les transporter dans le plaisir².

Les arguments qu'avance le théatin mènent involontairement à la provocation, mais c'est surtout pour révéler les conséquences d'une logique des passions menée à l'excès. Caffaro n'établit d'ailleurs pas de similarité entre le théâtre et l'église, alors que ses détracteurs insistent sur la « comparaison ». Lelevel comme Gerbais mettent en avant l'inconscience du théologien qui compare l'incomparable, et prennent soin de distinguer l'un et l'autre. De fait, ce sont eux qui finissent par véritablement comparer les deux, pour montrer combien ils sont antithétiques. Au jeu de chiasme de Lelevel sur l'obligation et l'accident, répondent les effets de contraste chez Gerbais, qui oppose les « histoires muettes » aux « actions animées », les Écritures qui « jettent » l'homme dans l'erreur face aux Comédies qui « transportent » le spectateur, inversant ici les effets attendus.

Cette reprise de l'homologie de la scène avec l'Église par les théâtrophobes a trois effets polémiques importants. Le premier est d'enfermer l'adversaire dans une image blasphématoire. Par leur réaction violente, ils construisent la provocation jusqu'à affirmer la possibilité de mettre le théâtre sur le même plan que l'Église, et rangent leurs adversaires dans la catégorie des libertins. Deuxièmement, ils apparaissent de fait comme les garants d'une forme de vertu, et renforcent l'opposition entre la scène et la chaire. Paradoxalement, le recours à l'homologie permet de noircir davantage le tableau, de faire du théâtre un culte rival, tout en glorifiant la

¹ Jean GERBAIS, *Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de Qualité, sur le sujet de la Comédie*, Paris, Claude Mazuel, 1694, p. 103.

² *Ibid.*, p. 104.

pureté de la religion chrétienne. Enfin les théâtrophobes déplacent le véritable enjeu que soulève implicitement la comparaison. Car, en démontrant combien le théâtre n'a rien à voir avec l'Église, ils évitent de répondre au problème que développent leurs adversaires, à savoir que l'Église a tout de même quelque chose à voir avec le théâtre. En effet, les textes de Racine ou du père Caffaro soulignent la possibilité qu'un cantique religieux puisse inspirer des passions, ou que les fidèles puissent se donner en spectacle durant l'office. Autrement dit, l'espace sacré de l'Église n'est pas hermétique aux passions qui s'étalent sur le théâtre, il est lui aussi touché par les mêmes effets. En s'emparant avec véhémence du scandale qu'il y aurait à accorder un caractère catéchétique au théâtre, les détracteurs de la scène passent sous silence l'inévitable dimension théâtrale du sermon et du cérémonial religieux. Ainsi, paradoxalement, en insistant bien sur l'outrage qu'il y a à comparer théâtre et Église, ils posent un voile pudique sur le fait que les deux, effectivement, se ressemblent. Le recours à l'homologie de la Comédie avec le sermon apparaît comme une stratégie argumentative payante pour les théâtrophobes : en en faisant un simple lieu commun sans fondement théorique d'autorité, ils donnent encore plus de force à leur catalogue d'autorités et peuvent déployer un long argumentaire pour opposer théâtre et Église. Ils ont alors le moyen de décrédibiliser leur adversaire, rangé dorénavant parmi les libertins et blasphémateurs, alors qu'il ne cherchait qu'à interroger la sévérité excessive des censeurs du théâtre. Plutôt que de proposer un argumentaire raisonné, on pousse des cris d'orfraie, pour nier toute similitude entre la Comédie et l'Église. L'argument devient donc un excellent moyen de ne pas répondre à la question des emprunts que l'Église fait au théâtre¹.

La réappropriation ambivalente de l'homologie

On préfère donc accentuer l'écart entre le spectacle et le rituel religieux, en montrant leur incompatibilité, qu'elle soit en termes de dessein, d'effets ou de personnes. Théâtre et Église ne peuvent être comparés, du fait qu'on ne s'y rend pas dans le même état d'esprit : se rendre à l'office demande au fidèle de porter son attention sur le salut de son âme ; rien de tel à la comédie, où l'on ne peut « faire un pacte avec ses yeux » et se fermer aux tentations du monde. Le prédicateur et le comédien ne se ressemblent pas, principalement parce que l'un cherche à sauver son auditoire, quand l'autre le divertit. Peu importe que la forme soit similaire, le fond diffère. C'est ce que souligne Laurent Pégurier :

¹ Sur la dimension théâtrale des prédications, voir le chapitre 9, p. 362-373.

Je voudrais bien que vous me disiez qu'elle différence vous faites d'un Prédicateur qui déclame contre le vice, et un Comédien ? Est-ce que l'un parle en Prose, et l'autre en Vers ? est-ce que l'un est dans une Chaire et l'autre sur un Théâtre ? Pitoyable différence ? celle que j'y trouve, c'est qu'un Prédicateur a véritablement ou doit avoir le dessein de détruire le vice en déclamant contre, et que son ministère et toutes les circonstances qui l'accompagnent portent à cela. Mais un Comédien dans le temps même qu'il moralise le plus, n'a pas un véritable dessein de corriger ni de réformer personne : on ne s'y attend pas, le temps ni le lieu n'y sont pas propres, et on ne prétend pas même qu'il ait ce dessein. C'est pourquoi on est surpris avec raison, que quelque soin que prennent les Prédicateurs de détruire le Vice, ils y réussissent cependant si peu, et que les Prédications étant si fréquentes, les conversions soient si rares. Mais quelqu'un s'est avisé d'être surpris qu'on ne se convertisse pas à la Comédie ? non sans doute, on s'en moquerait¹.

Certes, il met en évidence la proximité entre le prédicateur et le comédien, l'un et l'autre déclamant sur un plateau surélevé et s'exprimant d'une façon assez similaire. Cependant, l'intention change radicalement la valeur du discours. Ainsi, Pégurier semble *a priori* rapprocher l'un et l'autre pour mieux les séparer, à l'aide d'une condition invisible : c'est un état d'esprit, un « dessein » qui change tout. Il finit sa démonstration sur un élément surprenant, évoquant la relative inefficacité d'un sermon qui convertit si peu, alors que personne ne s'émeut d'un théâtre dont la morale n'atteindrait pas les spectateurs. Cette conclusion lui permet d'élargir encore le fossé entre Église et théâtre : ce dernier a beau rivaliser de discours moralisants, il n'est en rien un espace de conversion. Pégurier écorne ici l'argument d'un théâtre édifiant, rappelant que ce n'est pas là son but, voire qu'on « s'en moquerait » s'il se présentait comme tel. Que la comédie puisse corriger les mœurs, voilà ce qui serait véritablement surprenant. Si homologie il y a, c'est à la fois en termes de dessein et de personnes. Pégurier insiste sur la proximité du comédien et du prédicateur, les deux ne se distinguant vraiment que par le but qu'ils se donnent.

Malgré quelques traits communs, théâtre et Église sont profondément incompatibles, voire antithétiques. Les théâtrophobes insistent sur cette opposition radicale entre les deux institutions, pour répondre aux tenants de l'homologie. Dès les premières lignes de sa *Défense du traité du Prince de Conti*, l'abbé Voisin oppose au désir d'un théâtre chrétien une série d'antithèses :

¹ Laurent PEGURIER, *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 145-146.

Les partisans de ce divertissement [...] prétendent même qu'il est honnête, et digne des Chrétiens. Ils tâchent ainsi d'allier la Comédie avec la Religion ; l'impureté avec les bonnes mœurs ; le dérèglement des passions avec le repos de la conscience ; l'esprit du monde avec l'esprit de dévotion : ou plutôt ils détruisent la Vertu, pour mettre les vains divertissements en sa place¹.

Voisin ne nomme pas ceux qui s'aventurent à allier théâtre et service religieux, et accentue l'écart entre les deux, jusqu'à transformer le désir d'alliance en un désir d'anéantissement : le théâtre chrétien ne serait qu'une tentative de remplacement du christianisme par le divertissement.

Le théâtre devient l'exact inverse de l'Église, et si ses représentations ont à voir avec la prédication, elles relèvent plutôt d'un anti-sermon. La Comédie prêche alors le vice, quand l'Église est tout entière tournée vers la vertu. L'argument est par exemple développé par le père Coustel, qui réfute les propos de Caffaro, pour qui « la Comédie est aujourd'hui moins l'école du vice, que de la vertu ». Il fait alors de Molière « le Grand Maître » de cette école vantée par le théatin, en citant un petit quatrain inscrit « à la tête de ses ouvrages ».

Chacun profite à ton Ecole,
Tout en est beau ; tout en est bon,
Et ta plus burlesque parole,
Est souvent un docte sermon².

L'homologie de la comédie et du « sermon » est ici reprise pour être immédiatement dénoncée, par l'opposition d'une série de valeurs antithétiques qui établissent deux camps bien distincts. D'un côté, les vertus chrétiennes ne peuvent prendre place sur scène sans risquer de déplaire au public. De l'autre les « vertus » promues par le théâtre sont « une fierté pleine d'orgueil ; un mépris dédaigneux de tout le monde, un amour prodigieux de soi-même, un désir insatiable du bien, de l'estime et de la gloire », chacune étant l'inverse exact des valeurs chrétiennes, « la douceur et l'humilité, le mépris des richesses, l'amour de la pauvreté et du silence³ ». Plutôt que de déconstruire l'image d'un théâtre sermon, Coustel fait de la comédie une contre-prédication, qui a pour effet de créer une tension avec la véritable prédication chrétienne, dont elle sape les enseignements. Pour Jean le Marcant, le théâtre est dressé « pour détruire en une heure de temps tous les bons sentiments que les Prédications avaient fait naître dans les âmes pendant toute une semaine⁴ ». Loin de s'opposer à l'idée que le théâtre puisse s'apparenter à un sermon, il se l'approprie au contraire pour diaboliser le théâtre et en faire le véritable ennemi

¹ Joseph VOISIN, *op. cit.*, p. aii.

² Il s'agit là des « Stances à M. de Molière » que Boileau écrit au moment de la querelle de *l'Ecole des femmes*.

³ Pierre COUSTEL, *Sentiments de l'Eglise et des Pères*, Paris, Chez la veuve de Charles Coignard, 1694, p. 65.

⁴ Jean LE MARCANT, *La conduite du vrai chrétien*, Paris, E. Couterot, 1694, p. 425.

de l'Église, son seul et unique concurrent. Mettre sur le même plan le théâtre et la prédication permet de révéler la situation de concurrence entre les deux, où l'un vide l'autre de son auditoire. Cette rivalité s'inscrit dans un rapport exclusif au public et au temps libre : il n'est pas question d'envisager des spectateurs et fidèles capables de compartimenter leur temps entre la dévotion et le divertissement. En envisageant le théâtre comme un contre-sermon, ses détracteurs pensent un temps libre qui doit être entièrement dévolu au salut de l'âme. Le théâtre ne peut avoir comme conséquence que de vider les Églises. Ce sentiment de concurrence, dont témoigne l'homologie, apparaît dès les premiers temps de la polémique antithéâtrale. En 1541, dans l'affaire du *Vieil Testament*, on déclare devant le Parlement de Paris que la tenue des spectacles entraîne nécessairement une baisse des fréquentations des Églises et des prêches :

Et, pour les déclarer par le menu, en premier lieu dit que, pendant lesdits jeux et tant qu'ils ont duré, le commun peuple, dès huit à neuf heures du matin ès jours de fêtes, *délaissait sa messe paroissiale, sermon et vêpres*, pour aller auxdits jeux garder sa place, et y être jusques à cinq heures du soir : *ont cessé les prédications*, car n'eussent eu les prédicateurs qui les eût écoutées. Et, retournant desdits jeux, se moquaient hautement et publiquement, par les rues, desdits jeux et des joueurs, contrefaisant quelque langage impropre qu'ils avaient ouï desdits jeux ou autre chose mal faite, *criant par dérision que le Saint Esprit n'avait point voulu descendre et par autres moqueries*. Et le plus souvent, les prêtres des paroisses, pour avoir leur passetemps d'aller auxdits jeux, ont délaissé dire vêpres ès fêtes, ou les ont dites tout seuls dès l'heure du midi, heure non accoutumée. Et même les chantres ou chapelains de la sainte chapelle de ce palais, tant que lesdits jeux ont duré, ont dit vêpres les jours de fêtes à l'heure de midi, et *encore les disaient en poste et à la légère pour aller auxdits jeux*, chose indécente non accoutumée et de mauvais exemple et contre les saints conciles de l'église, même contre le concile de Carthage *in capitulo qui die de consecratione, distinctio 1^a*, où est dit *qui die solemni praetermisso ecclesiae conventu ad spectacula vadit excommunicetur*¹.

On retrouve dans cette citation les éléments fondamentaux qui régissent l'homologie du théâtre avec la prédication : le théâtre est un sermon concurrent parce qu'il vide les églises ; il est même un anti-sermon, car il défait les enseignements chrétiens et attire à lui les membres du clergé. Non seulement il est coupable de vider les églises de leurs fidèles, mais aussi de leurs ministres. De la même manière, en Angleterre, le pasteur John Northbrooke signale, dès les débuts de la querelle, le danger d'un théâtre vu comme un sermon.

¹ Procès-verbal de l'action intentée devant le Parlement de Paris par le procureur général du Roi aux "maîtres entrepreneurs" du Mystère des Actes des Apôtres et du Mystère du Vieil Testament, 8-12 décembre 1541, François Lecerle (éd.), http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541/, f° 80v.

À force de souffrir et de permettre des vains spectacles, on a frappé les cœurs du peuple d'un zèle aveugle, au point de n'avoir aucune honte à dire et affirmer ouvertement que les pièces sont aussi bonnes que des sermons, et qu'ils apprennent autant, si ce n'est plus, lors d'une pièce, qu'ils ne le font quand l'on prêche la parole de Dieu¹.

Il préfère mettre en évidence l'imposture qu'il y a à penser le théâtre en termes religieux. Selon lui, c'est le laxisme des autorités qui engendre cette rumeur populaire d'un théâtre-sermon. L'homologie apparaît comme le résultat d'un comportement permissif face à un divertissement profane. Contrairement aux théâtrophobes français, Northbrooke établit une forme de généalogie de l'homologie du théâtre avec l'Église, ne la faisant reposer sur rien d'autre qu'un relâchement des autorités. Mais les conséquences sont identiques à celles décrites en 1541 en France, à savoir une progressive détérioration de la piété populaire et une désertion des offices religieux :

Que Dieu soit miséricordieux envers le Royaume d'Angleterre, car nous commençons à avoir des oreilles qui nous démangent, et à détester cette sainte manne, tel que le montrent ces venues lentes et négligentes aux sermons, et ces foules empressées qui se ruent de façon continuelle aux spectacles².

L'audience est pensée en termes exclusifs et antithétiques : le théâtre vide les temples. Northbrooke construit un imaginaire binaire où théâtre et Église apparaissent comme deux pôles d'attraction qui attirent tous deux le même public. L'homologie ressurgit, non parce qu'elle désignerait une parenté profonde mais parce qu'elle est le signe d'une dérive permissive. Pour le dire autrement, le texte de Northbrooke prend finalement acte du fait que l'homologie est une image qui s'impose pour combattre le théâtre, alors même que ses fondements sont contestables. Son utilisation apparaît donc à double tranchant : quand bien même on se refuserait à accorder un caractère catéchétique au théâtre, la comparaison avec la prédication se révèle efficace en termes polémiques, renforçant la dangerosité d'un spectacle qui concurrence directement l'Église, menace ses institutions et, en somme, toute la chrétienté.

Les théâtrophobes usent de l'homologie de façon ambivalente et paradoxale, accusant leurs adversaires de comparer le profane et le sacré, mais comparant eux-mêmes le théâtre et l'Église pour mieux en dénoncer le rapprochement. La démarche qui vise à abattre le théâtre

¹ « And by the long suffring and permitting of these vaine plays, it hath stricken such a blinde zeale into the heartes of the people, that they shame not to say and affirme openly, that Playes are as good as Sermons, and that they learne as much or more at a Playe, than they doe at Gods worde preached. » John NORTHBROOKE, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds*, London, H. Bynneman, 1577, p. 66.

² « God be mercifull to this Realme of Englande, for we begynne to haue ytching eares, and lothe that heauenly Manna, as appeareth by their flowe and negligent comming vnto Sermons, and running so fast, and so many, continually vnto Playes.&c. » *Ibid.*

finit par lui accorder une importance qu'il n'avait peut-être pas auparavant. Dans *L'année chrétienne*, Jean Suffren établit une véritable équivalence entre la prédication et la scène, en reprenant l'anecdote d'une jeune fille possédée par le diable que sa mère veut sauver en la retirant du monde¹. La demoiselle ayant été menée de force au prêche, Satan la persuade « de se mettre du coton dans les oreilles, avant que le sermon commençât, pour n'entendre aucun mot, qui peut la porter au bien² ». Elle en sort alors heureuse que le prédicateur n'ait pu en rien atteindre son désir de vanités. Suffren invente alors un stratagème similaire à appliquer au théâtre, pour les demoiselles qui y sont emmenées contre leur gré par leur famille : « La pensée et l'amour de Dieu, le désir de lui plaire, l'affection à votre salut, la crainte d'être tant soit peu désagréable aux yeux divins, ne pourront-ils pas vous servir d'un coton qui estoupe vos oreilles, pour n'entendre les infamies qui se disent en telles récréations ? » Le théâtre est présenté comme l'équivalent diabolique du sermon chrétien, sur lequel on pratique les mêmes ruses pour ne pas être touché. L'acte même de se rendre sourd au beau milieu du public de théâtre, devient un signe d'élection divine et un acte de la piété chrétienne. En célébrant cette forme de résistance, Suffren fait du théâtre un sermon inversé : se boucher les oreilles permet non seulement de préserver sa foi mais aussi de mener à une forme de conversion. On imite alors « les bons Anges » qui voient toujours Dieu parmi les pécheurs, mais aussi

[...] (ce qui est plus admirable, et qu'est arrivé à quelques bonnes âmes que je ne puis nommer, parce qu'elles vivent encore) vous sortirez de ces lieux-là, avec la douce rosée de la dévotion, et de l'union avec Dieu, comme si vous sortiez d'une Prédication, ou d'une Méditation³.

La représentation devient presque le lieu de la véritable conversion. Suffren retourne la fonction du théâtre : en s'y bouchant les oreilles, le spectateur peut ainsi mettre à l'épreuve sa piété, et en ressortir encore plus dévot qu'auparavant. De façon paradoxale, et sans pour autant en faire l'apologie, il accorde au théâtre toute sa place dans l'élévation des fidèles, comme une nouvelle tentation qui leur est envoyée, pour fortifier leur dévotion et les aider à atteindre le salut de leur âme.

Les détracteurs du théâtre suggèrent l'homologie avec l'Église de façon ambivalente, pour trois raisons. Tout d'abord, ils insistent bien sur le caractère infondé de cette image. Comme ils n'assignent cette affirmation à aucune autorité précise, la comparaison de la comédie et du sermon reste de l'ordre du oui-dire et de la rumeur, fragilisée par son origine

¹ Sur cette anecdote, voir aussi le chapitre 3, p. 137.

² Jean SUFFREN, *L'année Chrestienne*, Paris, Claude Sonnius, 1640, p. 865.

³ *Ibid.*

indiscernable. Deuxièmement, lorsqu'ils s'y réfèrent, c'est pour crier au scandale, estimant qu'une telle comparaison relève de l'inconscience ou du blasphème. Ce refus de l'homologie leur permet de décrédibiliser les apologistes qui tiennent de tels propos, en en faisant des libertins, ou de simples provocateurs. Cet emportement est d'autant plus propice qu'il évite d'affronter la réalité, à savoir que si le théâtre emprunte certaines caractéristiques à l'Église, l'inverse est également vrai. En évitant tout rapprochement de la scène et de la chaire, on tait le caractère fortement théâtral de la prédication religieuse. Troisièmement, le discours théâtrophobe investit de façon plus ou moins explicite cette homologie qu'il dénonce par ailleurs, pour des raisons polémiques : plutôt que de souligner les accointances du théâtre et de l'Église, ils insistent sur l'image diabolique d'un théâtre qui prêche les valeurs du monde et de Satan. Dès lors, ils affirment l'existence d'une homologie entre la comédie et la religion, mais seulement formelle : le fond, lui, diffère grandement, puisque la prédication religieuse invite au salut là où la prédication théâtrale mène à la damnation. En rapprochant le théâtre et l'Église, on renforce la tension qui les sépare, pour finalement les opposer radicalement. Plus le rival est proche, plus il est à craindre, mais aussi plus il masque les autres rivaux : en jouant sur la proximité, le discours antithéâtral fait de la comédie son ennemi principal, son rival absolu, imitant le combat exclusif entre Dieu et le diable. L'homologie peut donc servir à éloigner davantage le théâtre de la religion, mais certains auteurs plus modérés reprennent la question de l'homologie pour tenter d'inclure la comédie dans le monde chrétien.

Le sermon comme idéal du théâtre ? De quelques cas modérés

Contrairement aux tenants d'une position rigoureuse qui consiste soit à nier la porosité entre théâtre et religion, soit à faire de la comédie un sermon diabolique, quelques réformateurs acceptent cette proximité entre le discours théâtral et la prédication. Ils affirment ainsi la possibilité de trouver un terrain d'entente, où théâtre et Église peuvent coexister à certaines conditions. Pour certains, il s'agit d'un but à atteindre, au sein d'une réforme nécessaire du théâtre ; pour d'autres, il s'agit de retrouver un idéal passé. Mais dans les deux cas, le rapprochement de l'Église et de la scène suggère la possibilité d'un théâtre de la conversion, dont le pouvoir pourrait se révéler supérieur à celui de la prédication.

Rapprocher le théâtre de l'Église apparaît aux yeux de quelques auteurs comme l'un des buts d'une réforme des jeux scéniques. Quelques grands textes apologétiques proviennent d'ecclésiastiques, dont le statut souligne la possible proximité de la scène avec le christianisme.

La *Lettre d'un théologien* qui défend ardemment le théâtre est signée du père théatin Caffaro. Une charge ecclésiastique ne prouve pas forcément la dévotion du titulaire, et il ne faut pas voir dans ce rappel la preuve que la défense du théâtre est revendiquée par des hommes de haute piété. Cependant il existe des ponts indéniables entre le clergé et le théâtre, dans un sens comme dans l'autre : lorsqu'il délaisse la tragédie, Corneille se lance dans une traduction de *L'imitation de Jésus-Christ* ; Racine crée avec succès deux tragédies bibliques pour Mme de Maintenon, dans le même temps où l'abbé Soanen fustige le théâtre à Versailles. Et Bossuet, célèbre pour ses *Maximes et Reflexions sur la Comédie*, si sévère à l'encontre du père Caffaro, applaudit par deux fois aux représentations d'*Esther*¹. Puisque les deux peuvent coexister, quelques rares auteurs revendiquent cette homologie entre la scène et la prédication, sans pour autant faire l'apologie du théâtre. C'est le cas par exemple de James Wright qui, en 1694, critique les comédies modernes anglaises. D'entrée de jeu, il distingue deux types de pièces, les anciennes et les modernes, et présente la finalité morale du théâtre :

Les pièces devraient être (et ont toujours été dans les temps les mieux réformés et plus civilisés) des représentations morales, mais à présent, la plupart de nos nouvelles comédies sont devenues d'exactes images de l'immoralité².

Il dénonce ensuite les travers des pièces modernes, qui seraient coupables d'outrager l'Église sur les scènes anglaises. Mais il inscrit cette dénonciation entre un passé fantasmé et un avenir idéal du théâtre, où celui-ci est en accord avec le rôle édifiant qu'on lui assigne. Sans pour autant être l'équivalent de la prédication, le jeu scénique s'inscrit dans l'objectif moral d'un enseignement religieux.

En France, cette pensée d'un théâtre édifiant qui peut autant convertir qu'un sermon trouve une expression modérée dans les écrits de Jean-Pierre Camus, et son anecdote de la « Comédienne convertie ». Elle prend la forme d'un récit enchâssé, où l'ambassadeur de France à Madrid raconte à Camus une séance théâtrale particulière : en plein milieu d'une représentation, l'actrice principale Rosoria se jette aux pieds de la Reine « à la façon de Sainte Cécile », lui demandant sa protection pour entrer au couvent. Le récit porte en creux une réflexion sur la capacité du théâtre à convertir les âmes. Il est encadré par deux allusions au pouvoir de la prédication. Pour l'introduire, l'Ambassadeur déclare que l'anecdote n'est « tirée

¹ Il s'y est rendu le 16 janvier et le 19 février 1689. Voir Jacques Bénigne BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], dans Charles URBAIN et Etienne LEVESQUE, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 31.

² « Playes should be (and have always been in the best Reform'd and most Civilized times) Moral Representations, but now most of our New Comedies are become the very Pictures of Immorality. » James WRIGHT, *James Wright's Country Conversations*, London, Henry Bonwicke, 1694, p. 1.

d'aucun des Sermons¹ » jamais entendus par Camus, suggérant ainsi qu'elle pourrait être un sujet de prédication. Enfin, il conclut ainsi son récit : « Je m'assure que vous n'avez point vu de telle conversion à la fin des sermons que vous avez ouïs² ». L'ambassadeur apparaît comme le représentant de ceux qui croient le théâtre capable de rivaliser avec les meilleures prédications, à la fois pour l'originalité des situations qu'il présente, et pour son pouvoir de convertir supérieur à n'importe quel prêche. Il incarne la posture revendiquée par des auteurs comme Pier Maria Cecchini, Giambattista Andreini ou Beltrame. Marc Fumaroli a souligné combien ces derniers « font du comédien l'auxiliaire du prêtre, du législateur, du politique », en faisant l'éloge de l'efficacité de la Comédie à convaincre ses spectateurs³. Camus, lui, infléchit l'éloge, en signalant la double particularité de cette conversion de la comédienne :

S'il faut appeler Conversion l'entrée en Religion d'une fille qui avait toujours été pleine de piété et de pureté, et semblable à un lys qui est parmi les épines. Mais on peut appeler conversion le changement de sa condition puisque d'une vie de théâtre et qui tous les jours est en spectacle et en danger, elle se met à l'ombre d'un voile, pour se cacher dans le secret de la face de Dieu et y éviter le trouble des hommes et la contradiction des langues⁴.

La « conversion » de Rosoria est à relativiser, en tant qu'elle touche une comédienne en quelque sorte déjà convertie, ou prédisposée, puisqu'elle était déjà « pleine de piété ». Deuxièmement, la conversion a pour effet de faire renoncer au théâtre, c'est-à-dire que si la scène peut convertir, ce n'est que contre elle-même. Camus adhère à la puissance d'un théâtre catéchétique, en insistant toutefois sur le fait qu'il reste, en définitive, une pratique à éviter et à fuir.

Au tout début du XVIII^e siècle, Boileau propose le même éloge nuancé d'une tragédie qui pourrait être plus efficace qu'un sermon, dans sa *Lettre sur la Comédie* : « Elles ont quelquefois rectifié l'homme plus que les meilleures prédications⁵ ». Il fait même allusion à Louis XIV, qui aurait cessé de danser suite à une représentation de *Britannicus*. L'anecdote a le double avantage de donner une preuve historique d'un théâtre de la conversion, et de lui donner l'éclat d'un exemple donné par le roi lui-même. Contrairement à Jean Suffren qui mentionnait seulement des témoins vivants sans les nommer, Boileau choisit un exemple

¹ Jean-Pierre CAMUS, « La comédienne convertie », *Les Leçons exemplaires de M.I.P.C. E. de Belley*, Livre III, Leçon X, Paris, Robert Bertault, 1632, p. 468.

² *Ibid.*, p. 478.

³ Marc FUMAROLI, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 1970, p. 1007-1030.

⁴ Jean-Pierre CAMUS, *op. cit.*, p. 479.

⁵ Nicolas BOILEAU-DESPREAU, « Lettre de Monsieur Despreaux sur la Comédie [à Jacques de Losme de Monchesnay] [1707] » dans Pierre-Nicolas Desmolets, *Continuations des Mémoires de Littérature et d'Histoire*, tome 7, 1^e partie, Paris, Nyon fils, 1749 p. 273.

illustre de converti par le théâtre. Cependant, tout comme Camus, il propose un éloge nuancé du théâtre puisque, s'il convertit, il ne le fait que contre lui-même : il incite en effet à ne plus se rendre aux bals, et donc peut-être en fin de compte, à délaisser tout divertissement. Cette lettre est suivie d'une réponse de Jacques de Losme de Monchesnay, qui oppose à Boileau une vision hiérarchisée du rapport entre le théâtre et la prédication. Selon lui, le théâtre n'a pas « plus de privilege que les Bourdalous & les Massillons », citant ici les deux grands prédicateurs de la fin du XVII^e siècle. Au contraire, il envisage une subordination de l'un à l'autre, le théâtre ne proposant qu'un ersatz de sermon : « À proprement parler, les Tragédies ne font que chatouiller, c'est là leur métier ; au lieu que dans les plaies désespérées, il faut enfoncer le fer & le feu, & c'est ce que font seuls les Ministres de l'Evangile¹ ». La tragédie apparaît comme un sermon incomplet qui ne peut convertir que ceux qui y semblent déjà disposés. En cela, Jacques de Losme de Monchesnay reprend la position de Jean-Pierre Camus, selon laquelle le théâtre ne pourrait prêcher que des convaincus.

Rares sont donc les partisans d'un théâtre dont l'action égalerait l'efficacité du sermon. De ces quelques exemples, on peut tirer trois conclusions. La première est que l'idée que la scène puisse autant convertir que la prédication s'inscrit principalement dans la pensée de la Réforme catholique, qui veille à multiplier les supports de catéchisme. La deuxième porte sur le degré de puissance de cette conversion : si l'Ambassadeur de Madrid, chez Camus, affirme que le théâtre est supérieur au sermon, et si Boileau semble penser de même (en soulignant que cela n'arrive que « quelquefois »), Jean-Pierre Camus et Jacques de Losme préfèrent inverser la hiérarchie. Le théâtre ne pourrait convertir que des cas faciles, où la piété a déjà amorcé le processus. Mais rien ne vaut la prédication pour guérir les « plaies désespérées ». Enfin, dans tous les cas, le processus de conversion au théâtre est suivi d'un effet hautement paradoxal. Lorsque la scène se fait le lieu d'une prédication efficace, c'est à chaque fois pour inviter le fidèle à se détourner des divertissements, voire à rentrer dans les ordres. Autrement dit, l'homologie du théâtre avec la prédication serait ici une étape dans l'absorption progressive de la scène par la chaire, menant *in fine* à la disparition du théâtre même. Cette posture argumentative modérée s'inscrit dans une stratégie de christianisation du divertissement théâtral, comme s'il fallait que la comédie soit l'équivalent d'un sermon seulement pour un temps, afin que tous puissent enfin s'en détourner. Mais que le théâtre puisse s'emparer de la

¹ *Ibid.*, p. 280.

matière religieuse à des fins dramatiques est violemment contesté, comme un élément propice à révéler cette proximité gênante entre comédie et sermon.

CHAPITRE 9

THEATRE RELIGIEUX ET PREDICATION THEATRALE

L'homologie entre la scène et la chaire se manifeste selon deux modalités. La première concerne le dispositif : les polémiques sur le théâtre interrogent la capacité de la représentation théâtrale à faire office de sermon. Si les défenseurs l'affirment le plus souvent par provocation, les détracteurs refusent catégoriquement d'envisager une comédie semblable à une prédication. La seconde modalité touche la matière dramatique, en ce que des auteurs usent de la Bible comme d'une source d'inspiration pour leurs tragédies. Une tragédie chrétienne qui rejoue un épisode biblique s'apparente à un sermon déguisé.

La tragédie religieuse constitue un pan non négligeable de la production dramatique du XVII^e siècle, surtout en France, et la conception téléologique de l'évolution dramaturgique, vers un éloignement du théâtre et de l'Église est désormais battue en brèche. Les travaux de Jelle Koopman, ainsi que ceux récents de Simon Gabay, remettent en cause une triple mythologie : Que le théâtre serait né de l'Église pour en sortir progressivement ; qu'il aurait évolué, passant du religieux au profane ; que cette évolution aurait été marquée par le passage du latin au français¹. Une relation étroite entre la religion et le théâtre, entre les mystères et les églises, persiste, même si elle est tue. Les églises accueillent encore ce type de représentation,

¹ Sur cette mythologie, voir l'article de Jelle KOOPMAN « Le théâtre dans l'Église : Mythes et réalité » dans Marie BOUHAÏK-GIRONES (dir.) *Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011. Voir également la thèse de Simon GABAY, *L'Acteur au Moyen Âge : L'Histriion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas*, Université d'Amsterdam, 2015.

même si cela peut poser problème. Quand bien même le mystère suscite un engouement moindre que dans les siècles précédents, on continue pendant tout le XVII^e siècle et même au-delà. Et les spectacles en latin perdurent, ne serait-ce que dans les collèges. Cette persistance s'accompagne de pics d'intensité et d'engouement pour la tragédie chrétienne : à partir des années 1630, le théâtre religieux est particulièrement en vogue, dans la continuité d'un théâtre rénové sur des fondements religieux. La tragédie religieuse est donc une constante dramaturgique, bien qu'elle s'exprime assez peu dans la rivalité entre le théâtre et les Églises. Cela vient du fait qu'elle est particulièrement problématique, en ce qu'elle incarne la porosité entre les deux institutions, et met à mal la stricte opposition que cherchent à établir les théâtrophobes.

Il est assez normal que la scène fasse place à la tragédie religieuse, à cause notamment de ses origines liturgiques. C'est au contraire le fait de s'en indigner qui étonne, au regard de la tradition des pratiques scéniques en France et en Angleterre. La tragédie religieuse procure un double bénéfice. Premièrement, elle propose une forme de catéchisme populaire qui s'oppose frontalement aux doctrines de la religion adverse (le courant réformé étant assez versé dans la représentation dramatique religieuse). En narrant la vie des saints dans un but purement hagiographique, le théâtre apparaît comme une arme propice à la diffusion de la réforme catholique¹. Deuxièmement, pour les partisans profanes du théâtre et les milieux du pouvoir, les sujets religieux peuvent aider la réforme du théâtre-même. Comme le résume Anne Teulade, « cette vague [de pièces religieuses] a été doublement favorisée par les milieux dévots et par la Cour² ». Le recours à des sujets chrétiens force les dramaturges à cadrer leurs spectacles, pour les rendre moralement et spirituellement acceptables. Mais l'un des problèmes que pose le théâtre du martyr réside justement dans la difficulté d'adapter un récit religieux aux critères esthétiques aristotéliens. Le martyr chrétien, par sa fermeté morale et sa piété inébranlable, ne peut correspondre aux règles qui définissent un personnage tragique moderne. La tragédie religieuse pose la question de la possibilité de façonner un drame esthétiquement et religieusement acceptable. Naît alors un certain scepticisme des gens de lettres à son égard, à l'instar d'Antoine Godeau qui interroge la capacité du théâtre à parler de religion, ou de La Mesnardière, qui déplore les fautes de goût inhérentes au théâtre du martyr. En tâchant de combiner les valeurs chrétiennes aux impératifs aristotéliens, la tragédie chrétienne se heurte

¹ Christian BIET, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans Théodore vierge et martyr de Corneille », *Littératures Classiques*, n°39, 2000, p. 81-103.

² Anne TEULADE, « Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes », *Les Dossiers du Grihl*, novembre 2015, p. 3.

à des problèmes dramaturgiques qui rendent la fusion impossible. D'où l'état problématique de ce type de théâtre : à la fois sacré et profane, chrétien et païen, il est autant digne d'éloge que de blâme. Les polémiques antithéâtrales témoignent de cette ambiguïté.

Quand le théâtre est religieux

Au nom de quoi attaque-t-on la tragédie chrétienne ?

En France, la tragédie religieuse doit affronter une critique de trois ordres. Tout d'abord, elle est le lieu de tensions dramaturgiques, car les impératifs spectaculaires ne font pas bon ménage avec les valeurs chrétiennes. Si elle parvient à résoudre ce conflit, elle risque cependant de ne pas être au goût de tous. Enfin, même le spectateur d'une tragédie religieuse en tous points conforme aux impératifs de piété peut finir par interroger les raisons mêmes de son existence, notamment le fait qu'elle reste malgré tout un divertissement et non un exercice de piété.

Le théâtre chrétien présente le problème principal d'être incompatible avec les vertus chrétiennes car celles-ci sont *a priori* impossibles à représenter, pour des raisons dramaturgiques. Le christianisme ne passerait pas la rampe, ce que Corneille semble admettre dans son examen de *Théodore* :

[Le caractère] de Théodore est entièrement froid. Elle n'a aucune passion qui l'agite, et là-même où son zèle pour Dieu qui occupe son âme devrait éclater le plus, [...] je lui ai donné si peu de chaleur que cette scène, bien que très courte, ne laisse pas d'ennuyer. Aussi pour en parler sainement, une vierge et martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un Terme, qui n'a ni jambe ni bras, et par conséquent point d'action¹.

Le héros chrétien, délesté des passions, présenterait une austérité morale qui manquerait d'atouts spectaculaire. Cette incompatibilité de la scène et de la morale chrétienne apparaît donc selon deux modalités. D'une part, le sujet chrétien n'apporte aucune plus-value dramatique. C'est la position d'Antoine Godeau, pour qui la scène ne peut avoir un pouvoir de conversion similaire à l'Église. C'est aussi celle du Prince de Conti, qui s'appuie sur les propos de l'évêque de Grasse pour affirmer que les tragédies saintes sont non seulement assez rares, mais que leur réussite ne doit rien au christianisme. Citant *Polyeucte* comme l'une des seules tragédies religieuses digne de ce nom, il demande :

¹ Pierre CORNEILLE, « Examen » *Le théâtre de P. Corneille*, Paris, Thomas Jolly, 1663, p. XL.

Y a-t-il rien de plus sec et de moins agréable que ce qui est de saint dans cet ouvrage ? Y a-t-il rien de plus délicat et de plus passionné que ce qu'il y a de profane ? Y a-t-il personne qui ne soit mille fois plus touché de l'affliction de Sévère lorsqu'il trouve Pauline mariée, que du martyr de Polyeucte ?

Soulignant que c'est la partie galante et « profane » qui justifie le succès de la pièce, il résume l'incompatibilité de la foi et de la scène : « Dieu n'a pas choisi le théâtre pour y faire éclater la gloire de ses Martyrs¹ ». Ce n'est pas l'austérité morale vantée par Corneille qui pose problème, mais l'excès de galanterie que les dramaturges ne peuvent s'empêcher d'insérer dans des sujets chrétiens.

D'autre part, l'inspiration chrétienne finit par desservir la dramaturgie, et produire de mauvaises pièces. Ce qui est saint est « sec » en scène. Bossuet prend l'exemple du mariage chrétien : « Qu'un mariage de cette sorte, où les sens ne dominant pas, serait froid sur nos théâtres² ! » Gaspard de La Feuille reprend l'image de l'inefficacité dramatique d'un mariage chrétien « dégagé de passion », assénant que « les vertus chrétiennes ne peuvent guère être des matières de théâtre³ ». Les détracteurs du théâtre avancent que la fusion du théâtre et de la religion ne peut se faire, en suggérant que les principes chrétiens ne s'accommodent aux règles théâtrales qu'au risque de faire tomber la représentation. Dans son *Entretien sur les tragédies de ce temps*, Pierre de Villiers résume cette position : s'il est possible de faire des tragédies chrétiennes, et ainsi transformer le théâtre en un « divertissement de dévot », ce n'est que pour produire « de fort méchantes tragédies sur ces principes⁴ ». La réfutation du théâtre chrétien pour des raisons dramaturgiques a cet avantage d'adoucir la violence de la polémique. Certes, on refuse toujours le théâtre, mais c'est presque à regret que l'on constate l'impossibilité de fusionner la scène et la religion.

Le problème dramaturgique repose sur une appréciation de la pièce en termes esthétiques : la tragédie sainte n'est pas présentée comme blasphématoire, mais comme mauvaise. Autrement dit, si le christianisme sied mal à la scène, c'est à cause du goût du public. Les principes esthétiques de la tragédie sainte ne correspondraient pas aux attentes des spectateurs. Si l'argument est implicite chez le Prince de Conti, qui use de termes renvoyant à l'expérience spectatorielle (« agréable », « touché »), il est en revanche clairement démontré

¹ Armand de Bourbon, prince de CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles*, Paris, Louis Billaine, 1667, p. 36-37.

² Jacques Bénigne BOSSUET, « VI. Ce que c'est que les mariages du théâtre », *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], dans Charles Urbain et Etienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 189.

³ Charles-Gaspard de LA FEUILLE, *Théologie du cœur et de l'esprit*, 1698, p. 262.

⁴ Pierre de VILLIERS, *Entretien sur les tragédies de ce temps*, Paris, E. Michallet, 1675, p. 93-94.

par Pierre de Villiers, par deux arguments. Le premier consiste à lier les valeurs religieuses aux préceptes esthétiques classiques : la vertu chrétienne dépasse le sentiment humain, touche le divin, si bien que l'on « trouve leurs sentiments trop relevés et trop merveilleux, et toute leur conduite trop éloignée du vraisemblable¹ ». En faisant référence au « merveilleux » et au « vraisemblable », Pierre de Villiers s'inscrit dans les débats esthétiques contemporains² et conclut par une double aporie : pour s'attacher au héros chrétien en scène, il faudrait abaisser sa vertu, autrement dit profaner sa sainteté ; mais si on le représente tel quel, dans sa pureté chrétienne, alors il ne peut qu'être surhumain, faisant tomber la pièce dans le « merveilleux » et le « miracle », ce qui rebuterait le spectateur. Deuxièmement, il affirme qu'un spectacle chrétien ne serait pas une bonne affaire commerciale, quelles que soient les qualités de l'œuvre :

Quoi, si les Comédiens mettaient l'Hiver prochain dans leurs affiches : « Nous vous donnerons le *Martyre de saint Eustache* », vous croiriez qu'on irait à la Comédie ; le seul nom de saint Eustache serait capable de rebuter tout le monde³.

Rien que par son titre, le théâtre religieux ferait fuir les spectateurs. L'argument repose ici uniquement sur la « coutume », ou une simple affaire de goût : le théâtre chrétien n'est pas possible parce qu'il ne plaît pas. De ce point de vue, le succès de *Polyeucte* est mentionné comme une exception, qui doit plus à la « réputation » de Corneille qu'à la qualité de la pièce. La preuve en est *Théodore*, dont l'échec ne ferait que rétablir l'issue naturelle des tragédies de martyr. Cela dit, si le problème esthétique est le principal argument, il n'est pas l'unique preuve qu'un théâtre chrétien est impossible.

Au-delà de ces débats dramaturgiques, se pose un autre problème qui, s'il est moins récurrent, apparaît de façon latente dans les polémiques : le dessein qui anime la représentation théâtrale diffère de la pratique religieuse. Le théâtre ne pourrait parler de religion, puisqu'il a pour intérêt premier le plaisir de ses spectateurs, alors que la religion veut avant tout enseigner, éduquer et élever le fidèle. C'est la position du père Voisin, pour qui la fin de la comédie oriente fatalement sa pratique, jusqu'à corrompre son sujet. La dévotion sur scène est « toujours un peu galante », et à travers cette galanterie, c'est le diable qui s'immisce dans les cœurs « pour faire perdre l'idée de la générosité et de la charité Chrétienne que les Saints ont fait paraître dans

¹ *Ibid.*, p. 105-106.

² La pièce de Desmarets de Saint-Sorlin rééditée en 1673, *Clovis*, a ravivé la querelle du merveilleux et du vraisemblable. Sur ce point, voir les notes d'édition de Marie Saint Martin, dans Pierre de VILLIERS, *op. cit.*. Voir aussi Jean-Pierre DENS, « Desmarets de Saint-Sorlin et la querelle du merveilleux », *Romance Notes*, vol. 26 / 2, University of North Carolina, 1985, p. 120-124.

³ Pierre de VILLIERS, *op. cit.*, p. 119.

leurs actions, et pour relever l'éclat de l'amour profane pour en donner de l'estime et pour en exciter les flammes dans les cœurs des spectateurs¹ ». De la même manière, l'abbé Cernay refuse les tragédies saintes au nom de ce plaisir qui parasiterait le catéchisme :

Les Histoires Saintes n'ont pas été écrites pour donner du plaisir aux peuples, mais pour les porter à imiter les vertus des Saints qui seraient profanés dans des bouches impures, et par des misérables qu'on a bannis du commerce des gens de bien².

Le pédagogue souligne que la matière première religieuse ne peut être détournée à des fins de divertissement. Mais il pointe également le fait que cette histoire sainte est accaparée par des comédiens aux « bouches impures », interrogeant de fait le vecteur de l'enseignement religieux, et suggérant son refus de voir les acteurs transmettre la parole sainte. Davantage que le fond, c'est la manière de donner à voir l'histoire sainte qui s'avère problématique. Pierre de Villiers avance cette même position nuancée, qui distingue la forme du fond. S'il refuse que la sainteté soit profanée sur scène, au nom de la « manière indigne dont les comédiens représentaient les plus augustes de nos Mystères³ », il estime possible qu'on mette en scène un héros chrétien, dont les vertus ont des conséquences aussi admirables que celles des héros de l'Antiquité. Le comédien représente le principal obstacle à l'élaboration d'un spectacle chrétien. Pierre de Villiers fait la distinction entre le dramaturge qui signerait « les plus augustes de nos Mystères » et le comédien qui ne pourrait s'empêcher de gâter le spectacle chrétien. Pour l'abbé Cernay, les acteurs « bannis » restent essentiellement hors de la communauté civile, passant outre la déclaration de 1641 qui met fin (en des termes ambigus) à leur infamie. Mais dans les deux cas, il n'est pas impensable d'imaginer une tragédie sainte sur les scènes françaises, à condition que le public soit au rendez-vous. De plus, les raisons invoquées pour condamner le théâtre religieux se révèlent assez faibles en nombre et en pertinence, témoignant peut-être d'un embarras : comment autoriser cette forme potentiellement utile au christianisme sans pour autant donner un blanc-seing à l'ensemble de la pratique théâtrale ? La tragédie chrétienne reste finalement assez peu évoquée, que ce soit chez les théâtrophobes (pour qui cela reste une forme relativement acceptable) ou chez les apologistes (qui n'ont rien à défendre ni à justifier). Lorsque ces derniers interrogent la place du religieux sur scène, c'est moins pour débattre de sa pertinence que pour jouer la provocation.

¹ Joseph VOISIN, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti*, Paris, J.-B. Coignard, 1671, p. 276.

² Simon CERNAY, *Pédagogue des familles chrétiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662, p. 452.

³ Pierre de VILLIERS, *op. cit.*, p. 103.

Provoquer plutôt que justifier

En Angleterre, la tragédie religieuse étant relativement rare, les théâtrophobes en font rarement mention. Il faut attendre le traité de Jeremy Collier pour que l'on en débâte, sous un angle bien particulier. Celui-ci fustige « les injures faites à la religion et aux Écritures saintes¹ » qui iraient presque jusqu'au blasphème. Citant des extraits de *The Mock-Astrologer*, *The Old Batchelour*, *The Double Dealer* et *The Provock'd Wife*, il dénonce à la fois le recours, sur scène, à des décors (comme un décor de chapelle dans *The Mock-Astrologer*), des notions (comme le péché dans *The Old Batchelour*), ou des expressions religieuses (comme Lady Plyant qui lance un « Jesus » dans *The Double Dealer*). La question ne porte pas sur des spectacles à proprement parler « chrétiens », qui emprunteraient leur sujet à la Bible, mais sur l'insertion d'éléments à caractère religieux dans des comédies profanes.

Les adversaires de Collier lui apportent une réponse plus proche de la provocation que de la justification. L'auteur anonyme de *A Vindication of the Stage* réplique par deux arguments. Il revendique d'abord le droit d'user d'expressions bibliques à des fins profanes : du fait de la traduction récente de la Bible, certaines formules recouvreraient des expressions courantes². Sans verser dans le blasphème, il inverse le rapport de force : c'est le monde séculier qui se diffuse dans la traduction biblique. Il avance ensuite que les Écritures saintes développent une telle variété de sujets qu'il est possible que des poètes usent de formules similaires³ – façon d'affirmer que la scène ne puise pas dans la Bible, mais que la similarité relève de la coïncidence. L'auteur défend alors les dramaturges qui, selon lui, n'emploient pas des formules tirées de la Bible pour ridiculiser les Écritures. C'est bien plutôt Collier qui serait coupable de dénaturer les citations en les sortant de leur contexte. Bien plus, à supposer que les pièces profanent réellement la religion, elles n'en seraient pas coupables pour autant, en ce qu'elles ne sont que le reflet des actions humaines⁴. Autrement dit, les spectacles ne sont pas la cause de l'immoralité du public, mais seulement l'image de ce public déjà immoral. En exposant ces

¹ « A Second Branch of the Profaness of the Stage is their Abuse of Religion, and Holy Scripture » (« Un deuxième aspect de la profanation de la scène réside dans les injures faites à la religion et aux Écritures saintes ») JEREMY COLLIER, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, S. Keble, 1698, p. 60.

² « the Translation of the Holy Bible beign done so lately, there are contained in it the Phrases and Idiom now in present use » (« la traduction de la sainte Bible étant tardive, y sont contenus des phrases et des expressions issus du langage actuel ») ANONYME, *A Vindication of the Stage*, London, Joseph Wild, 1698, p. 13.

³ « The Sacred Scripture having such excellent variety of matter, and being admirably adapted to all Estates and Conditions of Life, it contains all the different Phrases that can be met with in the *English Tongue* » (« Les saintes Ecritures présentent une telle variété de sujets, adaptés admirablement à tous les états et conditions de la vie, qu'elles contiennent toutes les différentes phrases qu'on peut trouver dans la langue anglaise »). *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 15.

vices aux spectateurs coupables, la comédie chercherait plutôt à les corriger, et s'avèrerait peut-être plus efficace que n'importe quel sermon. L'auteur anonyme finit en effet par comparer théâtre et prédication, pour affirmer que la scène est bien plus capable de convertir qu'un sermon inefficace.

Dans un autre registre, Saint-Evremond – Français, mais exilé en Angleterre – reprend cette opposition entre les valeurs chrétiennes et les règles dramaturgiques, à des fins provocatrices. Dans son essai « Sur la tragédie ancienne et moderne », il mêle deux querelles qui font rage à la fin du XVII^e siècle en France : sous couvert d'interroger la pertinence d'un théâtre fondé sur les Anciens, il en profite pour répondre aux polémiques sur la moralité du théâtre, en mettant en cause la possibilité d'un théâtre chrétien. À première vue, le texte de Saint-Évremond s'inscrit dans la pensée théâtrophobe, dont il reprend les éléments de langage. Il refuse ouvertement la connivence entre Église et théâtre : « L'esprit de notre Religion est directement opposé à celui de la Tragédie¹. » Il sépare strictement l'espace théâtral de la Chaire : « Les Prédicateurs ne souffriraient point que la Chaire et le Théâtre fussent confondus, et qu'on allât apprendre de la bouche des Comédiens, ce qu'on débite avec autorité dans les Églises à tous les peuples² ». En somme, il semble souscrire aux préceptes de Godeau pour qui le théâtre ne peut être le lieu du sermon. Enfin, à ce refus de réunir les lieux s'ajoute le refus d'emprunter des sujets saints dans la dramaturgie : « Si, voulant imiter les Anciens en quelque façon, un Auteur introduisait des Anges et des Saints sur notre scène, il scandaliserait les dévots comme profane, et paraîtrait imbécile aux libertins ».

En usant de l'argumentaire théâtrophobe au profit d'une réflexion esthétique, cet essai sur les tragédies établit un lien entre la légitimation du théâtre et sa sécularisation, arguant que c'est la mise en scène des « choses saintes » qui risque de lui nuire : « Le Théâtre perd tout son agrément dans la représentation des choses saintes, et les choses saintes perdent beaucoup de la religieuse opinion qu'on leur doit, quand on les représente sur le Théâtre³ ». L'affirmation invite à deux remarques. D'une part Saint-Évremond établit un parallélisme entre théâtre et Église, en en faisant véritablement des rivaux aux pouvoirs quasi-similaires. Alors que ses adversaires accusent le théâtre de singer et profaner la sainteté biblique, lui affirme au contraire une nuisance réciproque, chacun affectant les effets de l'autre. D'autre part, il avance surtout

¹ Charles de Marguetel de SAINT-ÉVREMOND, *De la tragédie ancienne et moderne* [1672], dans *Œuvres de M. de Saint-Evremond*, s.l., s.n., 1740, p. 151.

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 152.

un problème d'ordre esthétique : si christianisme et théâtre ne peuvent s'accorder, c'est d'abord pour des raisons de vraisemblance et de goût. Peu avant, il avait déjà plaidé pour cette séparation, au nom du bon goût : « Il est certain que de la doctrine la plus sainte, des actions les plus Chrétiennes, et des vérités les plus utiles, on fera les Tragédies du monde qui plairont le moins¹. » Il superpose donc les deux querelles, pour montrer qu'elles ont le malheur d'aboutir au même résultat, à savoir du mauvais théâtre : les partisans des Anciens font de mauvaises tragédies (d'Aubignac) et les partisans d'un théâtre *chrétien* font de même (Corneille avec sa *Théodore*).

Mais la plus forte provocation réside dans l'affirmation implicite de la supériorité du théâtre sur le sermon, que Saint-Évremond développe en trois temps. Il affirme d'abord, dans sa réponse à ceux qui refusent un théâtre chrétien, que l'incompatibilité entre les deux n'est en fait pas totale puisque l'Ancien Testament sied au théâtre. S'il faut éviter de mettre en scène l'Ancien Testament, ce n'est pas tant pour des questions de profanation ou de blasphème que pour éviter la colère des prédicateurs. Ce ne sont que leurs cris d'orfraie qui empêchent le théâtre de s'approprier un matériau biblique somme toute assez propice à l'adaptation dramatique. La deuxième provocation consiste à poursuivre le processus de désacralisation déjà entamé sur Aristote, en l'appliquant à la Bible et en ramenant les « choses saintes » de la Bible au rang des récits des Anciens.

Et à parler sainement, le Passage de la Mer rouge, si miraculeux ; le Soleil arrêté dans sa course, à la prière de Josué ; les armées défaites par Samson avec une Mâchoire d'Âne, toutes ces merveilles, dis-je, ne seraient pas crues à la Comédie, parce qu'on y ajoute foi dans la Bible : mais on en douterait bientôt dans la Bible, parce qu'on n'en croirait rien à la Comédie².

En utilisant le terme « merveilleux », employé auparavant pour qualifier les récits païens, Saint-Évremond rapproche les histoires de l'Ancien Testament des tragédies athéniennes, où les « passions humaines » des dieux et déesses font écho aux colères violentes du dieu vengeur de Moïse ou de Jonas. Il met sur le même plan les cultures païenne et chrétienne. Si l'une est vouée à l'historicisation, l'autre risque de suivre le même chemin. Or, si le théâtre s'aventure à les mettre tout de même en scène – c'est là sa dernière provocation – et qu'il suscite l'incrédulité des spectateurs, il peut porter un coup à la crédibilité de la Bible. En affirmant qu'« on en douterait bientôt dans la Bible, parce qu'on n'en croirait rien à la Comédie », Saint-Évremond suggère en effet que l'efficacité dramatique est supérieure à celle des sermons pour imprimer

¹ *Ibid.*, p. 150.

² *Ibid.*, p. 153.

la vérité dans le cœur des hommes. En fin de compte, dans cette rivalité qui oppose l'Église au théâtre, ce dernier l'emporte car, étant plus apte à séduire et convaincre les foules, il se révèle bien plus capable de nuire à la religion que l'inverse. La force des récits bibliques ne résisterait pas au pouvoir de la scène théâtrale qui ne conduirait qu'à démystifier leur « merveilleux ». Dès lors, Saint-Évremond inverse le rapport de force à l'œuvre dans la question de la représentation du divin : il s'agit moins d'éviter l'accusation de blasphème que de protéger un « merveilleux » biblique qui perdrait en force et en crédibilité sur la scène. Autrement dit, le christianisme peut se perdre, s'il se risque à venir sur la scène. Saint-Evremond poursuit avec provocation les thèses théâtrophobes qui affirment l'incompatibilité des vertus chrétiennes et des règles dramaturgiques : non seulement elles n'apportent rien au théâtre, mais la puissance de la scène est telle qu'elle frapperait d'incrédulité tout récit biblique. Or le deuxième problème du théâtre religieux réside dans sa source : comment en effet représenter les récits bibliques sans les adapter à la scène et risquer de les dénaturer ?

Les arguments contre le théâtre chrétien sont assez rares. La position dominante est d'affirmer que l'on peut en théorie faire de la scène un lieu d'inculcation pieuse, bien qu'elle ne puisse jamais devenir le véritable lieu où l'esprit religieux pourrait se déployer. Plutôt que d'affirmer une incompatibilité fondamentale, les détracteurs du théâtre avancent des raisons pragmatiques qui empêchent de faire du théâtre religieux : ce ne serait que du mauvais théâtre, qui ne parviendrait pas à rencontrer son public. De plus, pour qu'il soit acceptable, il ne doit pas être pratiqué par des comédiens, que les théâtrophobes continuent de qualifier d'infâmes, même après 1641. De façon implicite, c'est l'aspect économique qui pose problème : si le comédien était autre, non mercenaire, non professionnel, cela changerait peut-être la donne. C'est pour cette raison que l'on ne ferme pas la porte à une telle pratique, si tant est qu'elle soit faite par d'autres, moins suspects que les acteurs.

Comment régler la question du théâtre de collège ?

La pratique du théâtre s'installe dans les collèges dès la seconde moitié du XVI^e siècle, notamment à la suite du Concile de Trente qui favorise le spectacle pour des raisons pédagogiques¹. Mais c'est au début du XVII^e siècle qu'elle prend véritablement son essor, avec

¹ Jean DUBU, « L'église catholique et la condamnation du théâtre en France au XVII^e siècle », *Quaderni Francesi*, Volume Primo, Enzo Giudici (éd.), 1970, p. 319-349.

la multiplication des établissements jésuites sur le territoire français¹, créant une certaine ambiguïté dans l'appréhension du théâtre : alors qu'il est d'ordinaire fortement condamné, on en vient à louer ses vertus pédagogiques lorsqu'il se fait dans le cadre scolaire². Il puise autant dans la matière sacrée que dans les œuvres antiques. Lorsque Montaigne fait par exemple appel à ses souvenirs de jeunesse, il cite les pièces religieuses de Buchanan ; mais l'on met également en scène les pièces latines de Sénèque, Térence ou Plaute. Les enseignants inventent même parfois leurs propres spectacles, à l'instar de William Gager en Angleterre qui compose *Ulysses Redux*, une pièce à partir des écrits d'Homère. Le théâtre de collège n'est pas l'apanage des jésuites : en Angleterre, il est régulièrement pratiqué à Oxford et Cambridge, *a priori* loin de toute influence catholique et jésuite³. Au-delà des considérations religieuses, la pratique du théâtre en milieu scolaire est vue comme un puissant outil pédagogique. Par l'intermédiaire des textes anciens, ou de pièces écrites spécialement pour les élèves, il permet de transmettre un savoir théorique, religieux et littéraire⁴. Il est d'abord un moyen d'entraîner l'élève à l'art oratoire, en l'invitant à maîtriser son corps, son esprit et l'art de la parole publique, par l'appropriation et la restitution de belles formules littéraires⁵. Les représentations sont autant un exercice de posture pour les jeunes étudiants⁶, qu'un outil catéchétique. Comme le souligne Simone de Reyff, en puisant dans les sujets bibliques et les récits de martyre, le théâtre incarne la foi et le salut et transmet au mieux les valeurs chrétiennes⁷. Mais il peut également diffuser les valeurs humanistes et la culture antique, quitte à orienter les textes : les enseignants les purgent de tout inconvenance pour les conformer aux principes chrétiens.

Le théâtre de collège est au croisement de plusieurs polémiques : inscrit dans un cadre religieux, il mêle le catéchisme à la culture humaniste, valorisant une forme de paganisme doux au nom de la rhétorique. Il est de plus revendiqué par les jésuites, dont la pédagogie séduit de plus en plus en Europe. À la querelle idéologique (sur la compatibilité du théâtre et des enseignements de l'Église) s'ajoute ainsi une polémique inter-religieuse : le théâtre de collège

¹ Sur le théâtre de collège jésuite, voir Ernest BOYSSE, *Le théâtre des jésuites*, Paris, H. Vaton, 1880 ; et Pierre PEYRONNET, « Le théâtre d'éducation des jésuites », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 8, 1976, p. 107-120.

² Simone de REYFF, *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1998 p. 42.

³ Sur la présence des jésuites en Angleterre, voir Gaëlle SERENA, *D'encre et de sang : les Jésuites en Angleterre, 1580-1610*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2014.

⁴ Mathieu FERRAND, « Le théâtre des collèges. La formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camenuiae*, juin 2009.

⁵ Simone de REYFF, *op. cit.*, p. 36.

⁶ Sur cette question voir le chapitre « Enseigner les savoirs », dans Alain CROIX et Jean QUENIART, *Histoire culturelle de la France*, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (éds.), Paris, France, Seuil, 2005, p. 196-226.

⁷ Simone de REYFF, *op. cit.*, p. 49.

devient le plus souvent le signe de la puissance d'un seul ordre parmi les différentes chapelles chrétiennes. Le dénoncer reviendrait à cibler indirectement cet ordre que l'on estime trop puissant, et que l'on érige en symbole des dérives catholiques. Il en découle une critique délicate et prudente, obligée de prendre en compte cet état de fait : bien que l'on déplore l'influence néfaste du théâtre sur des êtres faibles et sujets à la corruption, il faut admettre que ce même théâtre est employé pour former les meilleurs esprits du pays.

Des reproches imprécis

Deux reproches reviennent le plus fréquemment, au sujet du théâtre de collège : l'excès déployé dans les représentations, et la question du travestissement. Dans son *Entretien sur les tragédies de ce temps*, Pierre de Villiers tient en peu d'estime le théâtre de collège, bien qu'il fasse partie de l'ordre des jésuites¹. Si certaines pièces religieuses peuvent y rencontrer un certain succès, elles ne peuvent réussir « devant d'autres gens que ceux qui sont accoutumés à la barbarie du Collège ». Le public de la cour serait trop raffiné pour ce genre de spectacle. De plus, il tolère cette pratique pédagogique seulement si elle est faite avec « modération » :

Car en gardant cette modération, ils exerceront utilement leurs écoliers, et ils ne les engageront dans aucunes intrigues dont on puisse railler. Vous savez que les Tragédies de Collège donnent souvent occasion à des railleries malicieuses, quand ceux qui les composent n'en usent pas avec la prudence et la modération que je demande².

Aucune précision n'est donnée sur ces « railleries », si ce n'est le choix de sujets donnés à jouer aux écoliers. La critique est présente, mais reste vague : tout au plus sait-on que les dramaturges scolaires peuvent avoir tendance à s'emporter et tomber dans une forme d'excès, sans que l'on en sache exactement la teneur. Les représentations scolaires seraient sujettes à divers emportements, comme en témoigne le mandement de l'évêque d'Arras, Guy de Rochechouart, daté du 25 septembre 1698. Il fustige trois types de débordements qui s'y produisent. Le premier est d'ordre générique : les tragédies de collège sont agrémentées d'autres formes dramatiques (opéras, danses, comédies) qui dépassent le cadre générique originel et se révèlent moins compatible avec la solennité de l'exercice scolaire. Il refuse par exemple que la jeunesse des acteurs serve de prétexte à la représentation de personnages bouffons. Le théâtre de collège qu'il décrit s'apparente à une fête qui excède la mission pédagogique initiale, pour devenir un

¹ Le fait que son appartenance aux jésuites ne l'empêche pas de critiquer le théâtre religieux témoigne une fois de plus que les polémiques contre le théâtre ne confrontent pas deux camps homogènes, que les clivages sont complexes et les enjeux très divers.

² Pierre de VILLIERS, *op. cit.*, p. 113-114.

grand festival des arts du spectacle, où la dimension religieuse est évincée au profit du plaisir mondain. S'y ajoute un débordement d'ordre scénographique : il rappelle que jouer une pièce de théâtre dans un espace saint en profane le lieu, le rendant alors inapte à la célébration de la messe. Cette dernière interdiction suggère que les chapelles et les églises du collège sont encore transformées en salles de spectacle, brouillant davantage les frontières entre l'exercice religieux et le divertissement profane. Enfin, il condamne un débordement d'ordre économique : il invite les établissements scolaires à limiter leurs dépenses lors de ces jeux, notamment concernant les prix attribués aux élèves¹.

La question économique est peut-être la plus ancienne critique faite au théâtre de collège. Déjà présente en 1541, mais au sujet des mystères², elle intervient dès 1607 dans l'affaire de Lyon, pour condamner les représentations scolaires³. Le pamphlétaire calviniste insiste sur le fait que la représentation théâtrale des jésuites de Lyon est avant tout une affaire commerciale qui joue la surenchère, que ce soit en termes de troupe (qui emploie entre quatre-vingt et cent acteurs « en divers équipages »), ou en termes financiers. Il accuse les jésuites d'avoir établi une grille forfaitaire pour le public, qui paye selon l'importance du rôle accordé à sa progéniture : « Selon les personnages qu'ils représentèrent, les pères et mères faisaient grande, ou moyenne, ou petite contribution ». Il poursuit en affirmant qu'un étudiant, qui incarnait le « Dieu jésuitique », « paya vraisemblablement plus que les autres ». Un peu plus loin, il ajoute que c'est le public dans son ensemble qui doit vider sa bourse, qu'ils soient parents ou non :

Tous les théâtres dressés au collège des jésuites étaient environnés de divers échafauds pour les personnes de qualité, qui payèrent largement la vue de cette drôlerie. Comme aussi tous les frais d'icelle furent fournis par les pères et mères dont leurs enfants jouaient lors⁴.

Le théâtre jésuite excéderait ainsi ses limites pédagogiques : les tarifs pratiqués dépassent le simple remboursement des frais engagés pour un spectacle d'école ; s'y ajoute une dimension commerciale de quête de bénéfice et de rentabilité d'un spectacle qui prend les airs d'un divertissement donné à but lucratif. L'auteur insinue que c'est cette dimension purement commerciale qui animerait le désir de monter de tels spectacles : « Les théâtres abandonnés, les jésuites [...] enlevèrent tout l'équipage, et beaucoup de bagage des joueurs leur est resté pour

¹ « Mandement de Monseigneur l'Illustrissime et Reverendissime Evêque d'Arras au sujet des Tragédies qui se représentent dans les collèges de son diocèse » Guy de Sève de ROCHECHOUART, *Recueil des ordonnances, mandements et censures de M. l'évêque d'Arras*, C. Duchamp, 1710, p. 37-43.

² Sur les arguments avancés contre le théâtre en 1541, voir le chapitre 1, p. 28-29.

³ Sur le contexte de l'affaire de Lyon en 1607, voir le chapitre 2, p. 83.

⁴ ANONYME, *Recit touchant la comédie*, 1607, p. 4.

s'en accommoder à la manière des bons ménagers qui font leur profit de tout¹ ». Les jésuites seraient des profiteurs, rompus à l'exercice de faire payer les familles lyonnaises pour des costumes qu'ils récupèrent à leur compte ; et le théâtre de collège apparaît comme une entreprise commerciale juteuse pour qui s'y engage.

La question économique est également agitée en Angleterre, puisque John Rainolds dénonce, dans le théâtre universitaire, ces dépenses inutiles qui auraient pu soulager d'autres charges plus utiles. Selon lui, on n'hésite pas à ouvrir sa bourse pour se rendre à ces spectacles, « sans respect pour sa paroisse, ses charges ménagères, ses dettes ou quoi que ce soit d'autre² ». Si la formule s'applique à l'ensemble de la pratique théâtrale, Rainolds cible son ouvrage sur les représentations universitaires, dans lesquelles il déplore ces mêmes dépenses inconsidérées : il compare cet argent donné au théâtre aux millions employés par Néron pour couvrir de cadeaux ses favoris³. Mais pour Rainolds, le principal crime du théâtre de collège réside dans le travestissement des jeunes étudiants.

Pédagogie et travestissement

Comment représenter des personnages féminins, lorsqu'il est défendu aux femmes de monter sur scène, et que les collègues sont de toute façon exclusivement masculins ? Le seul recours possible est de travestir les étudiants durant les représentations. Si cette pratique est déjà fermement condamnée à Londres, elle devient un véritable scandale à l'université. Alors que celle-ci doit transmettre les valeurs humanistes chrétiennes et apprendre aux jeunes garçons la rhétorique et le contrôle de leur corps, la pratique théâtrale qu'elle enseigne dans ses murs brouille dans le même temps leur identité : elle les incite à imiter en pleine puberté le corps et les attitudes de l'autre sexe, au risque de créer en eux une terrible confusion des genres. John Rainolds est particulièrement insistant sur ce point. En s'appuyant sur le Deutéronome, il rappelle que se travestir équivaut à enfreindre la loi de Dieu, et doit être interdit en toutes circonstances, notamment pour des raisons dramaturgiques. Selon lui, tout homme qui s'habille en femme est une abomination morale, et le scandale est égal, pour un simple civil et pour un acteur incarnant un personnage féminin⁴.

¹ *Ibid.*, p. 6.

² « It is wonder to see how chearfully they can untye their purse-strings without respecte either of parish, home charge, debt or anything els. » John RAINOLDS, *The overthrow of stage-playes*, Middelburg, Richard Schilders, 1599, p. A2v.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

En s'employant à grimer ses étudiants, le théâtre universitaire les expose à un double danger. Le premier tient au corps travesti : jouer l'autre genre revient à en imiter – voire intégrer – les manières. Rainolds se réfère à Saint Cyprien, pour qui apprendre à jouer la femme *rend* femme¹. Il s'emporte contre le fait que son adversaire minimise cette question du travestissement, en rappelant le temps que les étudiants passent habillés en femmes : « n'ont-ils pas été habillés à midi pour ne jouer que le soir ? Et n'est-ce pas aux environs de minuit que certaines pièces s'achèvent² ? » Le théâtre universitaire inciterait à se travestir durant de longues heures, et même hors de scène, pendant près d'une journée. L'attaque de Rainolds montre que le problème du théâtre excède le cadre de la seule représentation : le fait même de monter des spectacles a pour conséquence d'obliger de jeunes garçons à rester habillés en femme plusieurs heures de suite, et donc de les forcer à *vivre* en femme, au-delà du temps du spectacle. Le second danger touche l'esprit du public, puisque le travestissement peut engendrer des pensées lascives : « En couvrant les jeunes gens d'une telle tenue, c'est l'occasion d'entraîner et de provoquer l'esprit d'hommes corrompus vers les vilenies les plus détestables³ ». Ici le désir inavouable suggère l'apparition de pensées à la fois homosexuelles et pédophiles, puisque ces « hommes » sont autant attirés par la « jeunesse » que par leur accoutrement. Associé à des textes empreints de sensualité, qui mettent en scène de trop nombreux baisers, le travestissement théâtral risque d'affecter durablement les malheureux acteurs, à la fois troublés dans leur corps et rendus objets de désir pour des spectateurs concupiscent. Rainolds prend alors appui sur sa propre expérience d'acteur : « Quand j'avais leur âge environ, il y a vingt-six ans de cela, j'ai joué un rôle de femme sur cette même scène, le rôle d'Hippolyta⁴ ». L'argument est ici à double tranchant. *A priori*, il permet de faire de l'auteur une preuve vivante de ce qu'il avance : il sait de quoi il parle, puisqu'il l'a vécu dans sa propre chair. Cette posture transforme la figure du théâtraphobe en allié des jeunes comédiens, apparaissant comme une version plus âgée et plus sage de ce que vivent de façon

¹ « I [...] did declare that Cyprian writing of a stage-player, who made boyes effeminate by instructing them howe to play the women, and to expresse and counterfeit vn honest wanton gestures, saith, he was a maister not of teaching but spilling children » (« Je [...] vous ai déclaré que Cyprien - écrivain à propos d'un acteur qui rendit les garçons efféminés en leur apprenant à jouer des femmes, à exprimer et contrefaire une gestuelle malhonnête et impudique – a dit qu'il était un maître, non pour l'enseignement, mais pour la décadence des enfants »). *Ibid.*, p. 37.

² « hath none bene dressed at noone, to play at night? and hath it not bene towards midnight, ere some playes ended ? » *Ibid.*, p. 101.

³ « the cladding of youthes in such attire is an occasion of drawing & provoking corruptlie minded men to most heinous wickednes ». *Ibid.*, p. 35.

⁴ « [I], when I was about the age that they are, six and twentie yeares since, did play a womans parte vpon the same stage, the part of Hippolyta. » *Ibid.*, p. 45.

inconsciente les étudiants. Mais une telle confession réduit également la portée de l'argumentation : en se présentant ainsi, Rainolds risque de particulariser son argumentation, qui semble découler de ce traumatisme originel, spécifique à sa seule personne. En mettant en avant sa propre expérience, il met à mal la portée universelle de l'ensemble de son argumentation, et tend à relativiser les effets néfastes de ce prétendu trauma : s'être travesti ne l'a pas empêché de devenir un modèle de vertu et une autorité théologique.

Si John Rainolds réfute la dimension pédagogique du théâtre de collège (les acteurs sont corrompus par le travestissement, les spectateurs par le spectacle-même), les défenseurs du théâtre de collège en minimisent les dangers. Thomas Heywood par exemple souligne que l'interdit du Deutéronome ne concerne pas le théâtre, puisque ce divertissement est complètement absent de la Bible. Sans réfuter le possible trouble dans le genre que peut produire le travestissement, il préfère insister sur la réception du spectacle. Non seulement personne n'est dupe de la supercherie, mais aussi ce déguisement ne dure qu'un court laps de temps : « Mais en voyant nos jeunes gens en habits de femmes, qui ignore quelles sont leurs intentions ? qui ne parvient à les appeler par leur nom, assurément conscient qu'ils ne font que représenter une dame, durant un temps précis¹ ? » Au temps long de la contagion dénoncé par Rainolds s'oppose un temps limité et encadré. Le travestissement sur une scène universitaire n'est pas totalement effectif, du fait d'une illusion théâtrale incomplète : les spectateurs ne viennent pas pour la pièce (celle-ci se révélant peu concluante en termes d'effets spectaculaire, puisque personne n'adhère à l'illusion théâtrale), mais seulement pour admirer les progrès de leur progéniture en rhétorique. Le travestissement n'est perçu que comme une convention spectaculaire. Heywood ne développe pas les possibles effets d'identification du comédien avec son personnage, préférant mettre en avant le fait que l'encadrement de cette pratique empêche cette potentielle identification : si aucun spectateur n'adhère à cette métamorphose et si le travestissement est ponctuel, alors les risques sont limités. De plus, il substitue à l'interdit religieux et le danger de l'imitation, la tolérance universitaire et les bienfaits culturels :

¹ « But to see our youths attired in the habit of women, who knowes not what their intents be? who cannot distinguish them by their names, assuredlly knowing, they are but to represent such a Lady, at such a time appointed ? » Thomas HEYWOOD, *An Apology for Actors*, London, N. Okes, 1612, p. 28.

Les universités, ces fontaines et sources de tous les beaux arts, savoirs et documents, n'admettent-elles pas cette pratique dans leurs collèges ? Elles n'en ignorent pas le véritable but (je m'en porte garant personnellement). Durant mon séjour à Cambridge, j'ai vu des tragédies, des comédies, des pièces historiques, des pastorales et des spectacles, joués en public, dans lesquels les jeunes diplômés, de rang et de réputation respectables, étaient spécialement enrôlés : cela dans le but nécessaire de donner du courage aux plus jeunes étudiants, de les armer d'audace face aux exercices publics auxquels ils devront peut-être se soumettre, tels que des démonstrations de dialectique rhétorique, d'éthique, de mathématique, des leçons de physique ou de métaphysique. Il apprend l'audace au grammairien timide, nouvellement accueilli dans un collège privé, après avoir été officiellement admis et intégré comme membre de l'université ; il le transforme en un courageux sophiste, pour argumenter *pro et contra*, pour formuler ses syllogismes, qu'ils soient catégoriques ou hypothétiques (et simple ou composé), pour raisonner et exprimer un argument suffisant afin de prouver sa thèse ou défendre un axiome, pour résoudre un dilemme, et pour être capable de modérer n'importe quel débat¹.

Il dresse le parcours d'un étudiant, de sa scolarité à son intégration dans un établissement prestigieux, et toutes les applications de l'expérience théâtrale dans les divers domaines de l'enseignement. La stratégie de défense du théâtre de collège (et accessoirement du travestissement) consiste à faire de cette pratique le fondement de toute bonne érudition, et l'origine-même du succès académique. Le théâtre donnerait littéralement vie au savoir.

Heywood déplace le principe d'incarnation développé par ses détracteurs. Si Rainolds fustige une incarnation qui peut altérer le genre de l'étudiant, forcé à vivre en femme, Heywood revendique une incarnation du savoir : ce que vit l'acteur est moins l'expérience de l'autre sexe que les procédés rhétoriques à l'œuvre dans sa parole. Il mise moins sur l'impact visuel que rhétorique, s'inscrivant ainsi dans une forme d'orthodoxie protestante, où l'image est écartée au profit du verbe. Ici, l'image n'est qu'un simulacre que tout le monde accepte sans pour autant y croire. Si l'image théâtrale (dans ses décors, ses costumes et ses travestissements) est inefficace, la parole proférée en scène produit au contraire de véritables effets physiques, faisant entrer l'érudition dans la chair de l'acteur. Contrairement à Rainolds qui prenait pour preuve son propre corps traumatisé par l'expérience théâtrale, Heywood privilégie les bienfaits

¹ « Do not the Vniuersities, the fountaines and well springs of all good Arts, Learning and Documents, admit the like in their Colledges? and they (I assure my selfe) are not ignorant of their true vse. In the time of my residence in Camlbridge, I haue seene Tragedyes, Comedyes, Historyes, Pastorals and Shewes, publickly acted, in which Graduates of good place and reputation, haue bene specially parted: this is held necessary for the emboldening of their Iunior schollers, to arme them with audacity, against they come to bee employed in any publicke exercise, as in the reading of the Dialecticke, Rhetoricke, Ethicke, Mathematicke, the Physicke, or Metaphysicke Lectures. It teacheth audacity to the bashfull Grammarian, beeing newly admitted into the priuate Colledge, and after matriculated and entred as a member of the Vniuersity, and makes him a bold Sophister, to argue pro et contra, to compose his Sillogismes, Cathegoricke, or Hypotheticke (simple or compound) to reason and frame a sufficient argument to proue his questions, or to defend any axioma, to distinguish of any Dilemma, & be able to moderate in any Argumentation whatsoever. » *Ibid.*

spirituels et raisonnables de son expérience personnelle. Son apologie, et le déploiement de son érudition, deviennent la preuve vivante des bénéfices du théâtre universitaire. Parmi cette litanie de bienfaits, le travestissement devient un pur accessoire, une convention qui ne trompe personne, à laquelle il ne faut donc pas attacher trop d'importance. Selon que l'on est favorable ou non au théâtre pédagogique, le travestissement devient une initiation aux métamorphoses de genre pour les uns, une pratique inoffensive (à défaut d'être pleinement acceptable) pour les autres, du fait de l'inefficacité de l'illusion théâtrale. Un apologiste comme Heywood évacue complètement la question du genre, pour au contraire revendiquer un théâtre qui façonne les jeunes étudiants et aide à leur forger une stature et une virilité exemplaires¹.

La question du travestissement est prégnante dans le débat sur le théâtre universitaire, mais elle apparaît presque uniquement en territoire anglais, où les comédiennes sont interdites de scène, du moins jusqu'à la Restauration. En France, les auteurs protestants semblent importer ce débat d'outre-Manche : Daniel Tilenus y fait souvent référence, Philippe Vincent également, sans qu'aucun des deux n'associe toutefois ce problème au théâtre de collège. Se travestir sur scène pour des raisons pédagogiques n'est presque jamais évoqué, faisant de la question un enjeu essentiellement anglais ; à l'exception de l'ouvrage d'un catholique, l'abbé Voisin, qui s'étend longuement, et avec virulence, sur cette affaire de travestissement en milieu scolaire.

Voisin réfute une assertion de l'abbé d'Aubignac pour qui les « exercices » de collègues ont une vertu pédagogique. Il estime qu'il n'y a pas lieu de se servir du théâtre de collège pour justifier le théâtre en général. Le théâtre pédagogique serait une activité quasi autonome, qui ne permet en rien de comparer étudiants et comédiens. Il concède que l'université a recours aux spectacles à des fins d'enseignement, selon un règlement strict. Mais cette autorisation fortement encadrée permet justement de condamner fermement toute autre forme théâtrale qui excède les limites universitaires. De plus, après avoir cité des philosophes païens qui démontrent les bienfaits rhétoriques du théâtre scolaire (preuve donc de son incompatibilité avec le christianisme), il met en garde contre le travestissement, que ces mêmes païens abhorraient. Il lance alors une diatribe contre le déguisement :

¹ Sur ce point, voir l'analyse de Laura LEVINE, « Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642 », *Criticism*, vol. 28 / 2, 1986, p. 121-143.

Je les prie de considérer s'il est juste et raisonnable que des Païens n'aient pu souffrir que leurs enfants contrefissent la voix de femme, et que des Chrétiens permettent que leurs enfants se déguisent en filles et en femmes, qu'on leur couvre le visage de mouches, et qu'on les pare de tous les ornements et de tout l'attirail du luxe et de l'afféterie, qu'on leur apprenne à imiter les œillades et les paroles des femmes qui vivent selon l'esprit du monde¹ ?

Il mélange ici deux éléments. À la confusion des genres s'ajoute le scandale du monde : les écoliers sont déguisés en femmes mondaines, en imitant la mode contemporaine. Il déplore la veine galante du théâtre de collège, qui invite à incarner l'autre sexe tout en s'adaptant aux mœurs contemporaines. Son argument suivant est que le travestissement n'est en rien nécessaire à la pratique théâtrale de collège : si le théâtre sert avant tout à l'apprentissage rhétorique, il suffirait de représenter des pièces à la distribution exclusivement masculine². Se travestir serait un reste d'idolâtrie, donc contraire à la loi divine, ce qui permet à l'abbé de brandir le danger de l'excommunication pour qui s'y adonne. Ce travestissement est un moyen de contester la nécessité du théâtre de collège, dont les dommages sont plus importants que les bienfaits. Voisin prend soin de comparer les pratiques païennes et contemporaines. Alors que les païens orientaient le théâtre scolaire vers l'apprentissage du « barreau », les chrétiens oseraient à présent faire monter sur scène leurs enfants, pour les obliger à imiter des comédiens infâmes, les « accoutumer » au plaisir de la comédie, et les forcer à apprendre le « langage des passions³ », au risque d'en faire de futurs comédiens. Chez Voisin, le travestissement apparaît donc comme le signe le plus visible de la corruption d'une méthode pédagogique contestable. Au-delà de l'interdit religieux, il y a un risque social : accoutumer les élèves à un divertissement condamnable dans un cadre scolaire peut non seulement légitimer le théâtre mais en outre inciter la jeunesse à embrasser la carrière de comédiens. La critique du travestissement se révèle un argument efficace pour mettre en doute l'efficacité du théâtre comme pratique pédagogique des futures élites. Voisin invoque, l'exemple du Prince de Conti, qu'il a suivi jusqu'à sa mort et accompagné dans son retour à la dévotion : être d'élite corrompu par le théâtre, mais revenu difficilement dans le chemin de la religion avant de mourir de façon précoce. Derrière le travestissement se cache la question politique de formation des élites et des enjeux de pouvoir dans cette formation.

¹ Joseph VOISIN, *op. cit.*, p. 282.

² C'est d'ailleurs la règle dans les collèges jésuites, qu'elle soit ou non respectée.

³ *Ibid.*, p. 285.

Une question d'élite et de pouvoir ?

Dès 1593, en Angleterre, le théâtre de collège soulève des questions pédagogiques relatives à l'élite du pays. Une lettre du 29 juillet au vice-chancelier de Cambridge témoigne de l'inquiétude du Privy Council à l'encontre des spectacles en milieu scolaire¹. Le conseil de la reine s'émeut de cette pratique qui ferait participer les futurs serviteurs de la couronne à des spectacles à la morale douteuse. Olivier Spina souligne que le théâtre de collège apparaît paradoxalement comme une menace bien plus grande pour la stabilité de l'État que les spectacles londoniens :

Cette lettre révèle que si le théâtre est accepté comme honnête divertissement populaire ou comme spectacle de cour à certaines périodes très précises, il n'est moralement et politiquement pas acceptable le reste du temps dans un cadre sérieux, tel que l'éducation des futurs serviteurs du royaume².

La pratique théâtrale semble autant redoutée en milieu scolaire qu'en milieu urbain, mais pour des raisons différentes. Alors que le spectacle en ville pose des problèmes d'ordre économique et social, et des questions d'ordre public, celui produit à Oxford et Cambridge affecte plus précisément l'avenir moral des élites anglaises. John Greene met par exemple en doute les bienfaits didactiques d'un théâtre qui incite moins les étudiants à grandir qu'à les maintenir dans l'enfance. Il attaque violemment les universités, dont il déplore que le théâtre puisse ternir leur réputation :

Qui composent le plus souvent ces pièces ? Des esprits oisifs, qui n'emploient pas au mieux leurs études. Qui en sont les acteurs ? Des privilégiés, et des fiers-à-bras vigoureux, qui préfèrent une once de gloire vaine, à s'exhiber et se pavaner sur scène, plutôt qu'une livre d'apprentissage. Et ils sont envoyés dans les universités, pas tant pour obtenir un quelconque savoir, que pour être éloignés de ces rixes entre messieurs qui sont courantes de nos jours ; comme de petits enfants que leurs parents envoient à l'école pour les éloigner des sabots des chevaux dans la rue, que craignent tant les mères soucieuses³.

Il répond en réalité à Thomas Heywood qui liait justement son érudition à sa pratique du théâtre universitaire. Greene lui oppose le portrait cinglant d'une élite paresseuse et querelleuse, pour

¹ Lettre du Privy Council au vice-chancelier de Cambridge en 29 juillet 1593, *Acts of the Privy Council*, vol. 24, 1901, p. 427-428. La lettre a été également envoyée au vice-chancelier d'Oxford.

² Olivier SPINA, *Une ville en scènes : politique et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Classiques Garnier, 2013, p. 533-534.

³ « Who them most commonly doe compose their Playes? Idle braines, that affect not their better studies. Who are the Actors? Gentle-bloods, and lusty swash-bucklers, such as prefer an ounce of vaine-glorie, ostentation, and strutting on the Stage, before a pound of learning; and are sent to the Vniuersities, not so much to obtaine knowledge, as to keepe them from the common ryot of Gentlemen in these daies: like little children whom their parents sent to schoole, the rather to keep them from vnder horses feet in the streets, which carefull mothers doe so greatly feare. » I. G., *A refutation of the Apology for actors*, London, W. White, 1615, p. 17.

qui l'université s'apparente à une garderie pour riches chenapans. L'institution pédagogique devient le lieu d'un entre-soi décadent, qui n'apprend rien d'autre à la jeunesse aisée que la satisfaction de sa propre condition ; le théâtre de collège s'avère un bon moyen pour critiquer l'éducation des gens de pouvoir, et pour produire un discours contre les élites, dont la pratique du spectacle signerait la dégénérescence.

Le débat sur la pédagogie des élites va de pair avec une interrogation politique sur les influences qui orientent l'éducation des futurs puissants : le théâtre de collège est en effet lié aux pratiques pédagogiques jésuites. Condamner le théâtre en milieu scolaire permet d'attaquer de façon sous-jacente la trop grande influence des disciples de Loyola. C'est le cas de John Rainolds, dont l'attaque théâtrophobe peut s'expliquer également comme une stratégie de lutte contre les jésuites à Oxford. Dans son ouvrage sur le Queen's College, R. H. Hodgkins rend compte des années durant lesquelles John Rainolds y a enseigné¹. Il a en effet quitté Corpus Christi en 1586 pour s'installer à Queen's College, où il restera jusqu'en 1598, avant de retourner à son premier établissement pour en prendre la direction. L'auteur décrit Rainolds en homme à l'esprit modéré : sa diatribe contre le théâtre serait exceptionnelle, voire contradictoire avec son esprit de conciliation. Il s'agirait plutôt d'un reste malheureux de la rigidité doctrinale du théologien John Wyclif, encore présente dans les positions idéologiques des directions de collège. Pour Hodgkins, la haine du théâtre ne serait chez Rainolds que la survivance d'une tradition protestante, une prise de position singulière. Or, au-delà de son expérience personnelle, son discours théâtrophobe est cohérent si on l'inscrit dans un choix théologico-politique, dont son transfert à Queen's College est l'un des signes.

Ancien membre de Corpus Christi, John Rainolds est aussi un membre fervent du parti puritain dont il prendra la tête en 1604 lors de la Hampton Court Conference, une assemblée qui met en présence les puritains et le roi Jacques I^{er}. Rainolds a développé une forte animosité à l'encontre de la doctrine romaine². Son action théologico-politique est si remarquée que la reine Elisabeth le rappelle d'ailleurs à l'ordre, l'incitant à « suivre ses règles, plutôt qu'à les devancer³ ». Lorsqu'il rejoint Queen's College, Walsingham le charge d'un cours pour s'opposer aux doctrines du pape, et plus particulièrement à l'activité jésuite en Angleterre. Il

¹ R. H. HODGKIN, *Six Centuries of an Oxford College*, Oxford, Basil Blackwell, 1949.

² *Ibid.*, p. 80.

³ Cité par John Richard MAGRATH, *The Queen's College, 1341-1646*, Oxford, Oxford University Press, 1921, p. 221.

rédige ainsi en 1592 un traité contre un texte du jésuite Robert Bellarmin sur le mariage¹. Pour Bellarmin, le mariage est un sacrement inséparable du contrat, qui reste donc effectif durant la vie entière, entraînant ainsi l'impossibilité de se remarier². Rainolds affirme au contraire qu'il « est prouvé par les Écritures qu'un homme qui a répudié sa femme pour adultère, peut légalement en épouser une autre³ ». À partir du début des années 1590, Rainolds s'engage donc dans une lutte contre les positions jésuites, que ce soit dans son enseignement ou hors du cadre universitaire. Or cette contestation des jésuites apparaît également dans *Th'Overthrow*, bien que de façon implicite. Rainolds ne les mentionne nulle part mais il fait référence à Bellarmin dans sa lettre à Gentili⁴, et reprend en exemple la question du sacrement du mariage dans son écrit contre Gager et le théâtre de collègue. Alors qu'il met en évidence l'infamie des comédiens, il prend comme exemple l'infamie d'une jeune veuve qui se marie en secondes noces seulement un an après la mort de son premier époux. Il choisit un angle différent de celui développé dans son ouvrage contre Bellarmin. Alors que dans celui-ci, il interrogeait les droits du mari trompé, il considère à présent la situation de l'épouse. Mais dans les deux cas, il questionne l'écart entre le code civil et les lois divines. Il semble que Rainolds travaille à ces deux écrits dans le même temps, inscrivant ainsi sa diatribe contre le théâtre de collègue dans une lutte plus générale contre l'influence de la pédagogie jésuite. Au-delà de la pertinence pédagogique du théâtre en milieu scolaire, Rainolds s'inquiète surtout du fait que l'on puisse imiter les pratiques jésuites dans les collèges les plus renommés d'Oxford. Pourtant, si les jésuites enseignent à quelques étudiants anglais, c'est principalement hors du territoire, sur le continent⁵. La présence jésuite en Angleterre reste en effet assez faible, et il serait audacieux de la part de John Rainolds d'accuser son adversaire d'être un partisan de saint Ignace : le coup n'est donc qu'amorcé. Cela dit, il semble que ses prises de positions théâtrophobes tiennent autant à des raisons idéologiques qu'à des enjeux d'influences politiques dans la pédagogie anglaise.

¹ John RAINOLDS, *A Defence of the Judgment of the Reformed Churches that a Man may lawfully not only Put away his Wife for her Adultery, but also Marry another. Wherein both Robert Bellarmine the Jesuites Latine treatise, & an englishe pamphlet of a namelesse author mayntaining the contrary are confuted by John Raynoldes*, s.l., s.n., 1592. La réfutation des thèses de Bellarmin constitue par ailleurs une grande partie des autres écrits de Rainolds.

² Denis BAUDOT, *L'inséparabilité entre le contrat et le sacrement de mariage : la discussion après le Concile Vatican II*, Rome, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1987, p. 47.

³ « The state of the question being first declared the truth is proved by Scripture that a man having put away his wife for adulteryn may lawfully marry another » John Rainolds, *op. cit.*

⁴ John RAINOLDS, *Ibid.*, p. 165.

⁵ Sur cette question du théâtre jésuite anglais en Europe, voir Dana F. SUTTON, *English Jesuit Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

En France, où les jésuites sont autorisés à s'installer à nouveau à partir de 1604, cette rivalité entre les jésuites et les autres ordres existe également. Il y a un véritable engouement pour les collèges jésuites, dont les lycées se multiplient sur le territoire français. À Lyon, l'établissement du collège incriminé par le pamphlétaire calviniste en 1607 est lié à la politique de la ville, pour pallier les défaillances culturelles des élites lyonnaises. Avec cette prolifération des écoles jésuites, le théâtre fait son entrée dans l'éducation, de façon massive, à partir du XVII^e siècle. Il gagne aussi des communautés religieuses, dont le personnel enseignant compose des tragédies, faisant des collèges l'un des lieux de développement et de réflexion des arts du spectacle, à l'instar du Père Ménestrier qui va jusqu'à écrire une histoire et une théorie du ballet¹. Les jésuites en profitent au passage pour moquer leurs adversaires de Port-Royal, comme durant le carnaval de 1650, où ils représentent Jansenius en triomphe, traîné par la grâce suffisante². Dès lors, attaquer le théâtre de collège, c'est s'opposer non seulement à l'ordre jésuite, mais aussi au roi lui-même, notamment à la fin du siècle : encouragé par madame de Maintenon, le théâtre pédagogique chrétien connaît en effet un renouveau durant la période dévote de Louis XIV. Dans ce contexte, il est difficile d'attaquer le théâtre de collège à moins d'être sûr de ses soutiens politiques. D'où un certain flou argumentatif pour le dénoncer, quitte à établir un statut d'exception : le théâtre de collège ne serait finalement pas vraiment du théâtre. Reste à le prouver.

Comment défendre sans se contredire ?

L'attaque contre le théâtre de collège reste souvent assez hésitante : on en blâme certes l'excès, mais sa pratique n'aurait tout de même rien à voir avec le divertissement honni qui se déroule d'ordinaire à l'hôtel de Bourgogne. Il faut plutôt le distinguer, mettre en évidence ses spécificités, afin de pouvoir justifier, ne serait-ce que du bout des lèvres, sa place dans l'enseignement religieux. Le théâtre de collège semble en effet plus acceptable, sans que l'on sache vraiment pourquoi. En 1694, Laurent Pégurier consacre un court paragraphe pour extraire les collèges de sa *Décision* contre les théâtres. Selon lui, tout serait plus pur dans les établissements scolaires qu'ailleurs, que ce soit dans le choix des sujets, dans la « modestie » représentée ou dans les « circonstances » du lieu. Cette argumentation sommaire lui permet d'affirmer que les comédies de collège « sont bien moins dangereuses, et on ne doit point en

¹ Gaston MAUGRAS, *Les comédiens hors la loi*, Paris, C. Lévy, 1887, p. 112.

² *Ibid.*, p. 113.

faire comparaison avec les Comédies dont il s'agit¹ ». Soit. Mais face aux centaines de pages assassines contre la Comédie, les représentations scolaires pourraient mériter une défense plus substantielle. Or on remarque une certaine frilosité de la part des détracteurs du théâtre : non seulement ils sont rares à traiter de la question, mais ils s'étendent peu sur les raisons de ce traitement de faveur. Dans quelle mesure peut-on affirmer que le théâtre de collège n'est pas comparable à la scène ordinaire ? Quels sont les principaux arguments avancés par les auteurs qui se risquent à le défendre ?

Bien peu sont ceux qui défendent le théâtre scolaire. En Angleterre, on compte principalement Thomas Heywood, qui lui consacre un paragraphe. Il fait de la pratique théâtre en milieu scolaire l'un des fondements de toute la carrière d'un érudit, ce dernier s'appuyant sans cesse sur son expérience de la scène pour transmettre et mettre à profit son savoir. En France, c'est surtout Montaigne qui fait un bref éloge du théâtre de collège. Dans un texte probablement de 1578, il s'interroge sur l'éducation des enfants, en rendant compte de son parcours d'étudiant. Il se rappelle avoir joué des personnages de tragédies latines au collège de Guyenne, et ainsi acquis une « assurance de visage, une souplesse de voix et de geste² ». Il recommande la pratique de la scène aux « jeunes enfants de maison », affirmant que toute la bonne société passe par les planches pour asseoir son éducation. Le théâtre (qu'il soit scolaire ou non) apparaît bénéfique à double titre : il crée des liens d'affection et augmente la sociabilité, par l'organisation de ces grands rassemblements, tout en évitant de commettre des méfaits en secret ; il agrmente la pédagogie, car il permet « d'allécher l'appétit et l'affection », et ainsi évite que les étudiants ne soient que « des ânes chargés de livres ». Montaigne défend l'inscription de la pratique théâtrale au sein d'un enseignement humaniste, la scène permettant d'« épouser » son savoir. Tout comme Heywood, il fait de la pratique scénique le lieu d'incarnation de l'érudition, de son inscription dans la chair du rhéteur. Il lie d'ailleurs dans une même réflexion, le théâtre de collège et le spectacle de divertissement : les deux formes ont des vertus éducatives et sociales, à différents niveaux. Si le théâtre de collège permet d'instruire efficacement les élites sociales, sa forme populaire canalise l'énergie des classes moins aisées. Le théâtre apparaît chez Montaigne comme un ciment social, à la fois instrument d'érudition et outil d'apaisement des tensions.

¹ Laurent PEGURIER, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694.

² Michel de MONTAIGNE, « De l'institution des enfants », dans *Essais* [1580], I, 26, Villey et Saulnier (éds.), Paris, PUF, 1965, p. 176-177.

Si le théâtre de collège est facilement justifiable pour une éducation humaniste, l'enjeu est plus délicat pour les détracteurs habituels du théâtre : il convient en effet de le différencier des autres pratiques théâtrales, sans pour autant affaiblir l'argumentaire théâtrophobe. Comment en effet louer la pédagogie par le théâtre, alors qu'on en conspue ordinairement la pratique ? Autrement dit, en quoi le théâtre de collège serait-il fondamentalement différent du théâtre de divertissement ?

La première stratégie pour défendre le théâtre de collège consiste en réalité à refuser de le défendre : on ne l'autorise pas, on le tolère, et lui accorder un statut d'exception ne signifie pas lui donner un blanc-seing. Philippe Vincent est clair sur ce point : défendre le théâtre en tant que pratique pédagogique est une raison « futile ». En aucun cas, il ne faut envisager le théâtre scolaire comme une activité permise ; seule la tolérance est acceptable car « le mot de *Tolérance* imprime une tache à la chose tolérée, et en témoigne de l'improbation¹ ». Si l'on peut défendre la pratique scolaire du théâtre, c'est en veillant à conserver une image souillée du théâtre dans son ensemble. La scène doit rester impure, et l'on ne peut l'accepter au mieux que comme un pis-aller. Vincent recadre le débat sur trois points essentiels : il ne faut pas confondre tolérance et permission ; le théâtre de collège doit rester une activité rare ; sa pratique ne doit mener à aucune potentielle corruption des mœurs². Dans ces conditions seulement, on pourra accepter que se tiennent des spectacles scolaires, sans pour autant les approuver pleinement.

De façon paradoxale, c'est le caractère exceptionnel de ces comédies pédagogiques qui doit devenir la norme. Tout comme le protestant Vincent, le catholique Cernay fait de la rareté des représentations une des causes de la tolérance du théâtre au collège, puisque les élèves « ne seront mis en ces Jeux, qu'une fois ou deux pendant le cours de leurs études³ ». Quelques décennies plus tard, Bossuet attend l'ultime chapitre de ses *Réflexions* pour concéder la tenue de représentations théâtrales en milieu scolaire. Elles peuvent en effet donner aux étudiants « à la fin de leur année quelque honnête relâchement⁴ ». Selon lui, « le meilleur est, après tout, qu'elles soient très rares⁵ ». Pour appuyer sa thèse, il cite le *Ratio studiorum*, ouvrage de

¹ « Chap. XII. Que les raisons dont on essaie d'appuyer les Théâtres sont tout à fait futiles. » Philippe VINCENT, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647, p. 48.

² *Ibid.*

³ Simon CERNAY, *op. cit.*, p. 452.

⁴ Jacques Bénigne BOSSUET, « XXXV. Conclusion de tout ce discours », *op. cit.*, p. 266.

⁵ *Ibid.*, p. 139.

référence sur la pédagogie jésuite publié en 1599¹, dont les règles pour l'enseignement par le théâtre semblent partagées par tous ceux qui abordent le sujet :

Que les tragédies et les comédies qui ne doivent être faites qu'en latin, et dont l'usage doit être très rare, aient un sujet saint et pieux : que les intermèdes des actes soient tous latins et n'aient rien qui s'éloigne de la bienséance, et qu'on n'y introduise aucun personnage de femme ni jamais l'habit de ce sexe².

L'argumentaire assez succinct est généralement repris et adopté par tous en guise de justification : la tenue exceptionnelle d'un tel événement, la pureté du texte, la convenance de la représentation.

En Angleterre, la *Ratio Studiorum* n'est pas reprise telle quelle, explicitement. Comment en effet s'appuyer sur un ouvrage jésuite pour accréditer le théâtre en milieu scolaire ? Mais on retrouve le même type de restrictions pour tolérer sa pratique. John Northbrooke établit dès 1577 une série de conditions pour l'encadrer. Pour lui, l'on peut accepter le théâtre au collège, à cinq conditions : le spectacle doit être exempt de toute grossièreté, il doit être conçu pour enseigner l'art oratoire, il doit être rare, monté sans excès de spectacle ou de costumes, sans aucun but lucratif, et doit enfin purger toute scène traitant d'amour³. Excepté la question des rôles féminins⁴, il s'agit peu ou prou des mêmes restrictions qu'imposent les jésuites, à la différence que le pasteur anglais accepte que l'on puise dans le répertoire profane : le théâtre scolaire anglais n'a pas vocation à être strictement religieux, pourvu qu'il soit chaste. Mais outre sa rareté, on semble s'accorder dans les deux pays à définir un théâtre scolaire acceptable selon une triple pureté : pureté du texte, pureté du spectacle, pureté du dessein.

Puisque le théâtre pédagogique doit avant tout être un outil éducatif, il s'agit de proposer un support dramatique adéquat. Les préceptes du *Ratio Studiorum* sont de privilégier le latin. Northbrooke ne le mentionne pas, mais de fait, les pièces scolaires anglaises sont également

¹ Allan FARRELL, *The Jesuit Code of Liberal Education: Development and Scope of the Ratio Studiorum*, Milwaukee, The Bruce Publishing Company, 1938. James O'DONNELL, « The Jesuit Ratio Studiorum », *Philippine Studies*, vol. 32 / 4, Ateneo de Manila University, 1984, p. 462-475.

² *Ratio studiorum*, section « Regulae Rectoris », article 13, Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu, Anvers, 1635, p. 26.

³ « But to shewe you my minde plainlye, I thinke it is lawfull for a Scholemaister to practise his schollers to play Comedies, obseruing these and the like cautions. First that those Comedies which they shall play, be not mixt with any ribaudrie and filthie termes and wordes (which corrupt good manners.) Secondly, that it be for learning and vtterance sake, in Latine, and very seldome in Englishe. Thirdly, that they vse not to play commonly, and often, but verye rare and seldome. Fourthlye, that they be not pranked and decked vp in gorgious and sumptuous apparell in their play. Firstly, that it be not made a common exercise publikely for profit and gaine of mony, but for learning and exercise sake. And lastly, that their Comedies bee not mixte with vaine and wanton toyes of loue. These being obserued, I iudge it tollerable for schollers. » John NORTHBROOKE, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes*, London, H. Bynneman, 1577, p. 76.

⁴ Northbrooke omet l'interdiction des rôles de femme, autorisant potentiellement le travestissement.

latines, et le théâtre en milieu scolaire devient un moyen d'apprendre le latin sans peine¹. Deux possibilités s'offrent alors aux enseignants : soit composer leurs propres œuvres (à l'instar de Buchanan ou William Gager), soit reprendre des œuvres existantes, et plus particulièrement celles de Plaute et de Térence. Il s'ensuit un paradoxe inhérent à la défense du théâtre du collège : en promouvant un théâtre éducatif, les théâtrophobes se retrouvent contraints de louer le théâtre païen au collège, mais de le fustiger à la ville. Comme le souligne Mathieu Ferrand, on finit par encenser Plaute pour la qualité de sa langue, et à le préférer à Térence qui propose pourtant un théâtre bien moins obscène². Ce petit accommodement avec le paganisme est rapidement relevé par les défenseurs du théâtre. Dans son adresse au lecteur, en tête d'*Attila*, publiée en 1667, Corneille s'amuse des attaques théâtrophobes lancées par des hommes qui n'hésitent pourtant pas à représenter Térence et ses grivoiseries dans les collèges :

[...] la Comédie est assez justifiée par cette célèbre traduction de la moitié de celles de Térence, que des personnes d'une piété exemplaire et rigide ont donné au public, et ne l'auraient jamais fait, si elles n'eussent jugé qu'on peut innocemment mettre sur la scène des filles engrossées par leurs amants, et des marchands d'esclave à prostituer³ [...]

Il fait ici allusion aux traductions de Térence par Le Maistre de Sacy en 1647, et par l'abbé de Marolles en 1659, pour l'enseignement du latin dans les Petites Écoles de Port Royal.

Pour résoudre ce paradoxe, il faut tailler dans le texte, et le purger de toute connotation grivoise. Pour Philippe Goibaud-Dubois par exemple, le texte dramatique doit subir une opération d'ajustement au cadre pédagogique, par une nouvelle traduction. En cela, il oppose le traducteur et le dramaturge :

L'un ôte tout le poison que les Païens ont mis dans leurs Comédies, l'autre en compose de nouvelles et tâche d'y mettre de nouveaux poisons, l'un enfin fait un sacrifice à Dieu en travaillant utilement pour le bien de l'État et de l'Église, et l'autre fait un sacrifice au Démon (comme dit saint Augustin) en lui donnant des armes pour perdre les âmes⁴.

Le texte théâtral apparaît foncièrement mauvais, nécessitant une épuration de la part d'un traducteur. Il s'agit d'ôter le « poison » inoculé par le « poète de théâtre ». Goibaud-Dubois défend le théâtre, mais à deux conditions : qu'une figure ecclésiastique opère une forme de réorientation du texte, pour le christianiser, et qu'elle en ôte les traces païennes, mais peut-être aussi dramatiques, pour le rendre utile. La pureté du texte implique une forme d'évacuation de

¹ Mathieu FERRAND, *op. cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Pierre CORNEILLE, « Attila (Au lecteur) », dans *Théâtre complet de Corneille*, Paris, Garnier, 1667, p. 434.

⁴ Philippe GOIBAUD-DUBOIS, *Réponse à l'auteur de la lettre*, Paris, s.n., 1666, p. 10.

ses composantes dramatiques et divertissantes, pour n'en garder que des maximes, au détriment de l'action et de l'effet spectaculaire.

La différence principale qui distingue le théâtre de collège du reste de la production dramatique réside dans le statut des acteurs qui montent sur scène. Il semble capital que les comédiens, au collège, restent des amateurs. En Angleterre, William Gager oppose les « histriones » aux « scholars ». Les premiers sont condamnables parce qu'ils font du théâtre une activité lucrative, quand les seconds pratiquent la scène de façon gratuite. Dès lors, rien ne permet de condamner un acteur s'il joue « sine quaestu », c'est-à-dire sans demander une rétribution quelconque¹. Gager fait des bénéfices économiques l'argument principal de défense de son théâtre : on ne peut blâmer le théâtre que s'il devient un pratique économiquement rentable, si l'on en fait son métier, car cela rapproche le comédien de la prostitution. Au contraire, le spectacle scénique est acceptable en tant que pratique gratuite. La moralité du théâtre est conditionnée par la nature du bénéfice qu'on en tire².

En France, Jean Gerbais use de la même distinction, rappelant que l'infamie ne peut tomber sur les élèves, puisqu'elle ne s'applique qu'à ceux qui « en tirent un gain et un profit honteux³ ». Mais les détracteurs français insistent surtout sur le fait que le théâtre de collège ne doit pas être professionnalisant. L'enjeu est moins la dimension économique que les débouchés professionnels. André Rivet souligne que l'on peut justement faire du théâtre de collège une exception en tant qu'il n'a rien de professionnalisant :

Ajoutez que si les Ecoliers en quelques collèges représentent quelques Histoires par la permission ou ordre de leurs précepteurs, *ils n'en font pas métier*, et n'ont pas la bride abattue, pour dire ce qui leur plaît, *et ne sont pas acteurs mercenaires*⁴.

Il fait un portrait de l'étudiant comédien triplement empêché : il s'agit d'un amateur, fortement encadré par ses « précepteurs », qui n'en tire aucun profit d'ordre financier. De plus, il monte sur scène en suivant « l'ordre » de ses maîtres : plus qu'un plaisir ou un divertissement, le théâtre scolaire apparaît ici comme une tâche à accomplir, un devoir d'obéissance. Pour l'abbé Cernay également, le but du théâtre de collège « n'est pas de dresser la jeunesse à la profession

¹ William GAGER, « Letter to Dr. John Rainolds of July 31, 1592 », dans *The Complete Works*, v. 4. *Juvenilia, Pyramis, collected prose*, Dana F. Sutton (éd.), New York, Garland, 1994, p. 45.

² Il s'agit là d'une question débattue par l'Église depuis le Moyen Âge. Sur ce point, voir Simon GABAY, *op. cit.*

³ Jean GERBAIS, *Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de Qualité, sur le sujet de la Comédie*, Paris, Claude Mazuel, 1694, p. 78.

⁴ André RIVET, *La Verge au dos des Folz*, 1640, p. 38.

infâme des Comédiens, ni de leur apprendre à y gagner leur vie¹ ». Il est impératif que le théâtre de collège n'apparaisse pas comme une initiation à la vie de saltimbanque, une forme de conservatoire d'art dramatique avant l'heure. L'étudiant comédien doit faire l'acteur sans en devenir un, c'est-à-dire le faire à moitié. C'est ce qu'affirmait déjà Thomas Heywood lorsqu'il affirmait que personne n'est dupe face à une pièce de collège : on ne doit surtout pas valoriser une nouvelle perspective de carrière. Implicitement, le théâtre scolaire doit rester une sorte de mauvais théâtre, où les acteurs sont médiocres dans leur art. Le théâtre de collège doit bien distinguer deux types d'apprentissage : s'il ne doit pas apprendre à devenir comédien, il doit tout de même conserver une dimension didactique. Mais de fait, ce refus d'enseigner l'art du comédien tend à évincer le corps de la scène théâtrale : on cherche à y réduire au maximum sa place, alors même que l'incarnation du texte par un acteur reste l'un des éléments spécifiques de la pratique scénique. Plutôt que d'insister sur le corps, les défenseurs du théâtre de collège privilégient donc le texte, et veillent à ce que la représentation scolaire n'ait rien d'un divertissement.

Le théâtre de collège n'est justifié qu'en tant que pratique d'enseignement rhétorique, utile à la formation de futurs orateurs, et ne doit plus être conçu comme un spectacle. En Angleterre, Stephen Gosson n'accepte le théâtre de collège que s'il est lu, et non joué. Selon lui, personne ne peut prouver que les pièces de Buchanan et de Grégoire de Naziance avaient vocation à être mises en scène. Leurs textes dramatiques seraient avant tout des outils de conversion, destinés à la lecture. Si ces œuvres peuvent être lues, les jouer risque d'attiser la colère de Dieu². William Prynne refuse également la performance : si le sujet est bon, on peut à la rigueur réciter la pièce, mais c'est la seule concession possible³. Le théâtre n'est acceptable que dans un fauteuil, purgé de toute possibilité d'incarnation et de mimétisme ; et s'il est joué, il doit être exempt de tout plaisir.

Dans une lettre ajoutée au *Discours sur la comédie*, à la suite du scandale suscité par l'affaire Caffaro, le père Lebrun « répond à quelques difficultés qu'on lui avait proposées », dont la tolérance du théâtre dans les « collèges des Jésuites et de l'Oratoire ». Pour lui, la comparaison entre ce qui se fait à l'école et dans le monde ne peut tenir, grâce à trois différences. Il rappelle la différence de fréquence : on fait du théâtre à l'école « tout au plus une

¹ Simon CERNAY, *op. cit.*, p. 452.

² Voir le chapitre « The Third Action », Stephen GOSSON, *Playes Confuted in Five Actions*, London, Thomas Gosson, 1582.

³ Martin BUTLER, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 98.

fois l'année », quand on peut se divertir en ville « tous les jours ». La procédure de création dramatique diffère également : les pièces scolaires sont « approuvées » par la direction, en raison d'un encadrement et d'une censure de la production dramatique par les autorités enseignantes. Enfin, le collège se distingue du mondain en raison du dessein appliqué à la représentation : les spectacles sont écrits par des religieux « tout occupés à inspirer aux Ecoliers les règles du Christianisme », et « pour [les] exercer [...] à parler en public ». Il reprend ainsi à son compte les préceptes de la *Ratio Studiorum*, et conclut : « on peut bien assurer que ce serait un plaisir assez mince pour ces sortes de personnes, d'aller tous les jours entendre des pièces de Collège, composées ordinairement en Latin et représentées par des Ecoliers¹ ». La différence fondamentale réside dans le plaisir qu'on en tire : le théâtre de collège serait acceptable en tant qu'il est exempt de tout divertissement, que ce soit en amont de sa création (on ne cherche qu'à enseigner la religion) ou en aval. Le spectateur habituel de théâtre ne pourrait qu'être déçu du piètre divertissement que lui procure le théâtre de collège. Mais cette vertu rhétorique n'est pas non plus décisive pour justifier l'usage du théâtre à l'école. À la fin du siècle, l'évêque d'Arras, Guy de Rochechouart, rédige un mandement « au sujet des Tragédies qui se représentent dans les collèges de son diocèse », dans lequel il accorde assez peu de crédit à cette pratique. Ce n'est qu'une perte de temps, dont le bénéfice rhétorique n'est pas indispensable : monter sur scène n'a rien du parcours obligé, si l'on prend en compte le fait que « plusieurs de nos plus grands Prédicateurs et de nos plus célèbres Avocats n'y ont pas paru² ». Rien n'indiquerait donc l'efficacité d'une telle méthode.

Reste une justification timide du théâtre de collège qui repose sur une recomposition des fondements de l'art théâtral : la prise de parole en scène doit se faire sans jeu ; le texte doit être déclamé sans dessein dramatique. Ainsi, la particularité du texte dramatique disparaît au profit des seuls maximes qu'il est censé délivrer. Pour André Rivet, le théâtre n'est acceptable dans le cadre pédagogique que pour autant qu'on n'en lit que les sentences. Il n'envisage le théâtre que comme une activité de lecture permettant d'apprendre la beauté du style³. Mais même ainsi, le théâtre reste une activité pernicieuse : « Tout cela ne vaut rien lu, que pour être détesté : et est fort dangereux étant récité et contrefait ou imité, en présence de toutes sortes de personnes, de tout sexe et de tout âge⁴ ». Si le théâtre reste condamnable dans son ensemble, le reléguer au

¹ Pierre LE BRUN, *Discours sur la comédie*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694, p. 149.

² Guy de Sève de ROCHECHOUART, *op. cit.*, p. 39.

³ André RIVET, *op. cit.*, p. 85-87.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

rang d'une poésie expurgée et sentencieuse peut toutefois le rendre à peu près tolérable. Les représentations scolaires ne doivent rien avoir de divertissant, comme le souligne Jean Gerbais, pour qui un spectateur habitué aux spectacles profanes ne peut que s'ennuyer au collège. Gerbais reprend en cela l'argument développé par l'abbé Cernay, qui justifie les pièces scolaires en raison de l'absence de plaisir qu'elles procurent : « Ce qu'ils représentent en tels lieux, est souvent fort sérieux et en langage Latin, qui ne divertit pas beaucoup le Peuple, quoiqu'ils contentent leurs amis qui les voient réciter leur rôlet de bonne grâce¹ ». Pratique d'élite, incompréhensible pour le « Peuple », elle n'est acceptable que si elle reste « sérieuse » et dans la sphère intime, réservée aux « amis ». Un théâtre de collège repose en fin de compte sur une triple négation des spécificités du théâtre : négation de sa réception (il doit être lu et non joué, dans un rapport individuel et non collectif), négation de sa production (il doit être récité et non interprété), négation de ses effets (il ne doit procurer aucun plaisir). Se dessine alors en négatif le portrait d'un théâtre idéal, qui n'est pas un divertissement commercial de masse.

Le caractère nuancé de la polémique sur le théâtre de collège révèle le désir latent de créer une forme théâtrale nouvelle et paradoxale : un théâtre qui n'en est pas vraiment. En ôtant au théâtre de collège toutes les caractéristiques dramatiques, les théâtrophobes finissent par le rapprocher de l'exercice de la prédication. Le théâtre idéal est en effet fondé principalement sur les Ecritures, récitées et commentées par un homme qui incarne moins qu'il ne transmet la parole de Dieu, sans rien pour distraire l'attention de son auditoire, et sans autre but que d'éduquer son public. En définitive, les théâtrophobes semblent n'accepter le théâtre de collège que s'il devient un sermon, comme le souligne Ruth Olaizola :

La prédication comme fondement de la pratique théâtrale donnerait (avec son but pédagogique et didactique) une légitimité au théâtre, lui permettant de se démarquer de la scène profane, et donc de pouvoir être pratiqué au sein d'un ordre religieux comme une activité qu'il se doit de gérer en permanence².

Cette stratégie de défense du théâtre scolaire comme initiation à la prédication ne fait que rapprocher le théâtre du sermon. La pratique du théâtre au collège révèle combien l'Église fait, elle aussi, du théâtre, et sonne comme l'aveu d'une proximité entre le prédicateur et l'acteur. Implicitement, cette défense qui cherche à substituer la prédication au théâtre, souligne l'indéniable porosité entre les deux. Le théâtre de collège est le lieu où sermon et comédie se rapprochent l'un de l'autre, créant des ponts entre le théâtre et l'Église, et risquant ainsi de

¹ Simon CERNAY, *op. cit.*, p. 451-452.

² Ruth OLAIZOLA, « La prédication comme fondement d'une théâtre didactique et religieux ? Les premières pièces des collèges jésuites en Espagne » dans Marie Bouhaïk-Gironès et Anne Polo de Beaulieu (dir.), *Prédication et performance, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 292.

ruiner tout l'argumentaire théâtrophobe qui prône l'opposition radicale entre la scène et la chaire. Il s'agit de toujours bien distinguer théâtre et Église, à l'image des mandements de l'évêque Guy de Rochecouart, qui cherchent à écarter les ecclésiastiques de la pratique théâtrale. Conscient de l'implication du clergé dans les théâtres de collège, il déplore une trop grande participation et demande de ne pas jouer de musique durant les entractes, et encore moins de musique profane, pour éviter toute dérive mondaine dans ces spectacles¹. En somme, la justification du théâtre de collège souligne non seulement la dimension théâtrale du sermon, mais aussi l'attrait du spectacle pour les ministres du culte. Et la cible des théâtrophobes de s'élargir : il s'agit autant de réguler les pratiques populaires que de recadrer le comportement d'un personnel ecclésiastique qui semble lui aussi goûter la comédie.

Quand le sermon se fait spectacle

La saison des sermons

Tout comme les spectacles ont leur calendrier, il existe des rendez-vous institués pour les sermons. Dès milieu du XVI^e siècle, le carême devient un cycle de prédication important, bientôt suivi du cycle de l'aveug². Ces deux temps proposent chacun une série de sermons qui accompagnent chaque jour le fidèle dans ses exercices de piété. Parallèlement, et en accord avec les préceptes tridentins, se multiplient des octaves, c'est-à-dire des semaines liturgiques qui suivent une grande fête, comme celle du Saint-Sacrement, du culte marial ou de la Toussaint, durant lesquels se font de nombreuses prédications. Ces octaves sont envisagées comme étant complémentaires aux grands cycles, afin d'en prolonger l'efficacité. Durant tout le XVII^e siècle, les semaines sont autant rythmées par les nouveautés théâtrales que par les prédications en série, dont les affichettes inondent la ville³. L'analogie entre la chaire et les tréteaux est d'autant plus facile que les sermons sont eux aussi payants, notamment lorsqu'ils sont privés. Certes, le prix d'une place pour entendre un prédicateur est bien moins onéreux qu'à la comédie, mais il faut tout de même s'acquitter de quelques pièces pour aller écouter un prêche. Forme de spectacle de la parole chrétienne, le sermon devient un pendant du théâtre, et

¹ Guy de Sève de ROCHECHOUART, *op. cit.*, p. 42-43.

² Stefano SIMIZ, *Prédication et prédicateurs en ville : XVI^e-XVIII^e siècles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 45.

³ Isabelle BRIAN, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 135.

tous deux fonctionnent de façon analogue. On joue ordinairement les mardi, vendredi et dimanche, les autres jours étant moins favorables au divertissement (le lundi, mercredi, jeudi et samedi sont dits *extraordinaires*, et attribués aux compagnies moins importantes). Concernant le sermon, on ne prêche ni le mercredi, ni le samedi. Dans les deux cas, les jours concordent, et semblent institués pour attirer le plus de public possible. Le dimanche est évidemment le jour le plus convoité, car chômé. Cela dit, les séances doivent obligatoirement se dérouler l'après-midi, entre 14h et 16h30, bien que cela soit peu respecté par les troupes. Mais ce temps imposé permet de se combiner avec les temps forts religieux, le théâtre se tenant entre les offices des petites heures, ce qui rend « peu probable », selon Fabien Cavallé, que le théâtre « ait volé à l'Église ses fidèles¹ ». Cela dit, même sans chevaucher le temps religieux, le spectacle peut nuire en ce que le spectateur qui sort du théâtre aura peut-être moins envie de se rendre au sermon. La concurrence est fortement ressentie par les prédicateurs, qui demandent aux autorités d'intervenir, alors même que la saison théâtrale s'achève aux alentours de Pâques, et laisse le champ libre au prêche. Au début du XVII^e siècle, certaines compagnies s'arrêtent même bien avant, à Mardi Gras, pour ne revenir qu'en octobre. Ce grand temps liturgique permet à la pratique du sermon d'être en situation de monopole sur les événements publics de la ville². La population n'a alors, pour entendre des virtuoses de la parole, que la prédication.

Si le théâtre ne vole pas de public à l'Église, les prédicateurs se volent leurs fidèles les uns aux autres. Comme le souligne Eugène Griselle, cité par Isabelle Brian, le choix des prédicateurs devenant de plus en plus large, il est dorénavant possible d'aller écouter un sermon ailleurs que dans la paroisse à laquelle on est affilié, d'où la crainte de parler devant des bancs vides. Et c'est souvent le cas dans les paroisses plus populaires, où les fidèles sont majoritairement des artisans : non seulement ils ne peuvent aller écouter le prédicateur durant les jours travaillés, mais ils sont aussi attirés par les autres prédicateurs des autres paroisses plus célèbres³. À la fin du siècle, le *Mercure Galant* propose même des chroniques des prédications fameuses, auxquelles court le beau monde. On en vient à parier sur les orateurs, quant à la foule qu'ils feront venir à eux. La crainte de voir sa paroisse désertée est donc double. Celle de voir le théâtre attirer à lui les fidèles, vider les églises, est une crainte assez spectaculaire, mais finalement assez faible. La crainte qu'une paroisse rivale fasse venir à elle des chrétiens d'une autre église, grâce à l'éclat de prédicateurs de renom, est bien plus probable, mais plus difficile

¹ Fabien CAVAILLE, « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance », dans *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 42.

² Isabelle BRIAN, *op. cit.*, p. 322.

³ *Ibid.*, p. 336.

à dénoncer. Dans ce contexte, le théâtre apparaît comme un moyen efficace de critiquer une dérive interne au système de prédication, une figure commode pour dénoncer implicitement la dimensions commerciale et concurrentielle qui règne au sein même de l'Église.

À la multiplication des prédicateurs répond une raréfaction des espaces. La chaire devient un lieu de rivalité confessionnelle, et lorsque l'on ne trouve plus d'espace disponible, on part prêcher en plein air, dans les cimetières ou sur les places publiques. Les ordres mendiants y dressent de petites estrades éphémères sur ces places, ou bien au pied d'une croix¹. Devant une telle concurrence, celui qui est en chaire risque fort, face à une foule toujours plus nombreuse, ou au contraire face à une nef qui se vide, de perdre contrôle. S'il cherche à captiver son auditoire par des effets spectaculaires, il risque de devenir une sorte de bateleur cléricalisé. Le prédicateur en chaire doit toucher le cœur de ses ouailles, et pour cela, il peut s'aventurer à employer des techniques similaires à celles des comédiens : gestuelle spectaculaire, voix qui porte, mimiques signifiantes. De fait, la frontière entre prédicateur et comédiens s'amenuise. Comment donc s'en distinguer ? Le prédicateur qui cède aux sirènes du spectacle, plutôt que de se concentrer sur sa mission évangélique, apparaît comme un histrion qui a raté sa vocation.

Dans ce contexte de production du prêche, la rivalité entre l'Église et le théâtre apparaît sous un jour nouveau. Certes, les théâtrophobes condamnent la scène pour ce qu'elle est, pour son usage de la *mimesis*, pour sa langue vulgaire et le trouble à l'ordre public qu'elle peut générer. Mais derrière, ils peuvent voir dans le théâtre un miroir de leur propre pratique de la prédication : un temps où une population vient écouter des hommes leur délivrer une parole, perchés sur des tréteaux. Condamner la comédie peut dès lors s'apparenter à critiquer implicitement un contre-modèle de la prédication, au sein d'une réflexion sur sa propre pratique. Isabelle Brian le résume : « Le comédien, c'est le prédicateur catholique pour les huguenots, le jésuite pour les jansénistes, le missionnaire pour le prédicateur de station. C'est toujours l'autre, accusé de dévoyer l'éloquence sacrée² ». La comédie devient une forme de prédication extrême, de limite à ne pas franchir ; un repère pour penser l'art de la prédication. D'autant plus que l'art du sermon n'est pas si éloigné de l'art du théâtre, aux prises avec les mêmes situations de concurrence que la comédie. Avant d'être une pratique de piété, le sermon est en effet un marché, en proie à une multiplication de prédicateurs qui doivent se faire une

¹ Stefano SIMIZ, *op. cit.*, p. 70.

² Isabelle BRIAN, *op. cit.*, p. 324.

place pour exister, ainsi qu'à une spectacularisation progressive de sa forme, pour en populariser la pratique.

Les sermons et le marché du spectacle

Que le sermon puisse être envisagé comme une forme de spectacle n'est pas une idée récente. Dès la fin du Moyen-Âge, des voix s'élèvent pour critiquer le style « théâtral » des prédicateurs populaires. Dans son *Apologie pour Hérodote*, Henri Estienne condamne dès 1566 ceux qui prêchent à la manière d'acteurs de mystère, et convertissent ainsi « en vraies farces les sacrées paroles de la bible¹ ». La critique est identique pour les acteurs de mystères et pour les prédicateurs : tous deux semblent être enclins à mêler du spectaculaire au sacré, l'intention de captiver leur auditoire. C'est qu'il s'agit de se faire connaître dans un marché vite saturé. Les prédicateurs sont en effet en concurrence les uns avec les autres, l'offre étant somme toute limitée, et ils doivent ainsi faire commerce de leur prédication, à l'instar de ces comédiens qu'ils abhorrent ordinairement.

Il faut tout d'abord faire face à la multiplicité des prédicateurs, qui revendiquent la primauté du marché. Se distinguent les missionnaires (qui sillonnent le pays) et les stationnaires (installés dans une paroisse). La première moitié du XVII^e siècle voit l'âge d'or des missions, les jésuites et les capucins en devenant rapidement les hérauts, eux-mêmes étant rivaux. Au-delà de la différence entre les missions et les stations, il faut distinguer ceux qui prêchent régulièrement, et les autres qui ne le font que de manière occasionnelle. Tous types de prêches confondus, Paris compte au XVII^e siècle entre deux et trois cents prédicateurs chaque année². La situation concurrentielle se révèle intense, davantage encore que celle qui sévit entre les trois salles de spectacle parisiennes officielles. De ce foisonnement de prédicateurs, émergent inévitablement quelques figures qui prennent la lumière et gagnent la faveur des fidèles.

Lorsque des prédicateurs missionnaires, venus des ordres réguliers (comme les capucins par exemple), s'installent en ville, ils suscitent la curiosité, portés par l'attrait de la nouveauté et le caractère exceptionnel de leur présence. De fait, leurs sermons sont remarqués et attirent la foule : la prédication devient dès lors autant pratique de piété que spectacle mondain. Comme on ne peut prêcher tous les jours, cela demande également une certaine préparation, une organisation pour accueillir décemment les missionnaires et prévoir la tenue de leurs sermons

¹ Henri ESTIENNE, *Apologie pour Hérodote*, La Haye, Henri Scheurleer, 1735, tome II, p. 53.

² Isabelle BRIAN, *op. cit.*, p. 12.

dans des conditions acceptables. Faire venir un prédicateur demande donc une préparation importante, à l'image de l'élaboration d'une saison, créant ainsi une concurrence importante entre les différents lieux de station¹. Les sermons proposés doivent donc rivaliser d'astuces pour attirer à eux les fidèles, d'où une possible dérive de la prédication que Charles Perrault résume en trois points :

Nulle méthode dans le discours, un grand étalage de la Science profane, en sorte que Sénèque y était cité plus souvent que saint Paul, Cicéron que saint Augustin, et les poètes latins plus que tous les prophètes ; et enfin de la plaisanterie qu'on y croyait nécessaire pour attirer la bienveillance et l'attention des auditeurs².

La critique attribuée à l'art du sermon vaut presque autant que pour le théâtre : un mélange du profane et une complaisance mondaine à l'égard du public, au détriment de son édification. Cette description rapproche de fait le sermon de la comédie.

Dans ce contexte, certains ecclésiastiques deviennent de véritables vedettes de la prédication, faisant venir à eux une foule curieuse. De nombreux pamphlétaires théâtrophobes font partie de cette catégorie : Nicolas de Dijon, Jean Soanen ou encore l'oratorien Jean-François Senault, dont Charles Perrault fait un portrait flatteur :

Il avait en chaire l'air modeste, humble et majestueux tout ensemble, la voix nette et sonore, le geste noble et réglé, et une clarté dans le discours, qui malgré la force de ses expressions et la sublimité de ses pensées le rendait aussi intelligible aux esprits les moins éclairés qu'aux génies les plus vifs, les plus vastes et les plus transcendants, et c'est dans cette partie qu'il a excellé davantage, quoi qu'admirable en toutes les autres³.

Le père Senault devient un modèle pour d'autres prédicateurs, et l'on compile ses sermons afin de les diffuser et venir en aides aux ecclésiastiques moins doués dans l'art oratoire. Ses textes publiés, ils sont repris tel quel par d'autres prêcheurs, et déclamés « soit dans les églises les moins fréquentées de Paris, soit dans celles des provinces⁴ ». Le phénomène de vedettariat des prédicateurs entraîne la publication de leurs meilleurs sermons, à destination des fidèles ou du personnel ecclésiastique. À cet égard, les écrits de Nicolas de Dijon sont réagencés pour ses collègues prédicateurs : le sermon prend la forme d'une dissertation, toutes les citations sont référencées, afin de transmettre au mieux son enseignement⁵. Ainsi, la plupart des sermons

¹ Stefano SIMIZ, *op. cit.*, p. 108.

² Charles PERRAULT, *Des hommes illustres*, vol. 1, Paris, A. Dezallier, 1697, p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ *Biographie universelle ancienne et moderne*, vol. 39, Paris, C. Desplaces, 1843, p. 56.

⁵ Marcel VILLER, Ferdinand CAVALLERA, Joseph de GUIBERT, [et al.], *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, vol. 11, Paris, Beauchesne, 1937, p. 270.

contre le théâtre que nous possédons sont issus de ces collections et répondent à une double finalité : édifier le lecteur et former le prédicateur. Cette publication témoigne encore une fois de la dimension commerciale de la prédication : le public prend goût à ces morceaux de bravoure, ainsi qu'aux oraisons funèbres, et leur publication permet de lire ce qu'on n'a pu entendre¹. Mais elle permet aussi de former celui qui monte en chaire sans en avoir le talent.

L'attaque contre le théâtre peut se lire également comme une critique d'une prédication sans règle ni « méthode », qui préfère l'acclamation de son auditoire à son édification. Henri Lelevel, fortement critique à l'encontre du théâtre, poursuit simultanément sa quête pour former le bon orateur qui est trop souvent, à ses yeux, un mauvais comédien dans les habits d'un ecclésiastique. Dans un *Entretien sur ce qui forme l'honnête homme et le vrai savant*, il analyse la bonne et la mauvaise poésie, ainsi que ce qui permet d'être un bon orateur. Il s'attarde sur les mauvais effets de la comédie, qui n'inciteraient qu'à la bouffonnerie et à la moquerie, avant de faire une critique sévère de la façon de prêcher en chaire. Les prédicateurs seraient des personnages ignares qui, à défaut de transmettre un savoir conséquent, se contenteraient de réciter par cœur des citations sans en comprendre le sens :

Ils se remplissent la tête de certains mots et de certaines figures, ils cousent diverses pensées des Auteurs qu'ils ont lus, ils apprennent par cœur avec bien de la peine, et puis vont débiter ce qu'ils appellent une Harangue, ou un Sermon. [...] C'est aujourd'hui le scandale de la Chaire. Mille gens y paraissent sans avoir étudié ni l'homme, ni la Religion : il faut bien qu'ils y débitent des fleurettes, et qu'ils y tâchent à persuader par l'agitation du corps, et par l'élévation de la voix².

Le prédicateur, tel que présenté par Lelevel, ressemble donc à un comédien médiocre, qui n'a que son corps à « agiter » pour convaincre ses auditeurs. Or la limite entre l'acteur et le prédicateur se révèle en fin de compte assez mince. Lorsque Pierre Jurieu s'emporte contre la soi-disant réforme du théâtre, il souligne cette porosité, à ses yeux scandaleuse, entre prédication et comédie :

Ô impiété, pouvons-nous dire en l'imitant, vous avez fait monter la vertu sur le théâtre, et vous en avez fait une comédienne ! Jésus Christ ne veut pas de prédicateurs en brodequins les mouches et le fard sur le visage³.

En faisant des acteurs du théâtre réformé des « prédicateurs » fardés, il souligne la proximité des deux arts. Prêcher et acteurs font en somme un métier presque similaire, qui tient à la

¹ Stefano SIMIZ, *op. cit.*, p. 245.

² Henri LELEVEL, *Entretien sur ce qui forme l'honnête homme et le vrai savant*, Paris, E. Couterot, 1690, p. 213.

³ Pierre JURIEU, *Traité de la dévotion*, Rouen, Jean Lucas, 1675, p. 61.

proximité entre l'art de l'acteur et la rhétorique, depuis l'antiquité. La prédication est, de fait, une branche de la rhétorique. Comme le souligne Stefano Simiz :

Le terme d'acteur peut sembler impropre à qualifier un homme formé et destiné à s'exprimer en chaire « de vérité ». Pourtant la prédication est bien une scénographie dans laquelle la présence, la voix, en somme la présentation physique et corporelle ne sont ni à négliger, ni à exagérer¹.

Derrière la critique des comédiens et de leur gesticulation, se dessine une analyse de ce qui doit distinguer l'acteur de l'homme en chaire. Mais comment différencier l'un de l'autre, quand les deux usent des mêmes procédés pour capter leur auditoire² ? Au cours du XVII^e siècle, les manuels se multiplient, témoins de la vague d'engouement pour l'éloquence sacrée ; il ne s'agit plus seulement de livres en latin, mais de manuels écrits en français³. Cependant, ce succès de la prédication souligne également sa possible dérive vers une nouvelle forme de divertissement. Pour Isabelle Brian, « c'est justement le succès des prédicateurs qui se trouve interrogé et suspecté de n'être que le reflet d'une attirance mondaine pour des assemblées peu chrétienne où le goût du bien dire et des formules piquantes risque de l'emporter sur l'écoute du message évangélique⁴ ». Dès la fin des années 1630, une critique s'élève contre les formules précieuses, et plus généralement contre la tendance à produire des sermons de plus en plus sophistiqués⁵. Le sermon semble devenir un spectacle à part entière, portée par des prédicateurs stars, qui développent des qualités d'acteurs en devenant de véritables caméléons, aux « discours effeminez, [qui] sont la marque de la corruption des mœurs⁶ ».

Des évêques comme Antoine Godeau cherchent à éteindre cette mode pour le sermon sophistiqué. Il refuse « les ornements de l'éloquence du Barreau ». Anne-Sophie Fournier-Plamondon souligne :

¹ Stefano SIMIZ, *op. cit.*, p. 131.

² En Angleterre comme en France, les polémistes soulignent que les prédicateurs sont moins performants que leurs concurrents acteurs. Voir sur ce point le chapitre 10 p. 412-413.

³ Isabelle BRIAN, *op. cit.*, p. 273-280. Il faudrait prolonger en Angleterre cette enquête menée pour la France. Je me propose de le faire dans les années à venir.

⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁶ Sur ce point voir Jean MACÉ, *Traité de l'éloquence chrétienne*, Paris, A. Padelou, 1634, p. 33-52.

La pensée de Godeau s'inscrit pleinement dans celle véhiculée par d'autres prédicateurs de son temps, tel Jean Eudes, qui recommande de « renoncer à tous les agréments d'une rhétorique séculière, et de s'abstenir de ces déclamations affectées qui sentent plus le théâtre que la chaire évangélique ». Critiquée au XVII^e siècle car elle semble plus répondre aux ambitions des prédicateurs qu'à la gloire de Dieu, l'éloquence de la chaire ne doit pas effacer le caractère sacré du sacerdoce¹.

L'enjeu est de conserver la spécificité du discours catéchétique, pour ne pas le dissoudre dans d'autres types discursifs propres au domaine temporel, comme la plaidoirie, ou la poésie, et encore plus le théâtre.

Depuis la fin du XVI^e siècle, les missions usent de techniques théâtrales pour faire venir les fidèles. Les missionnaires organisent des processions, où ils habillent un cortège d'enfants en anges, plantent des croix, ou font des cérémonies « de l'amende honorable » où des foules s'assemblent pour que chacun se punisse de ses péchés². Les capucins n'hésitent pas à illuminer les églises, à mettre en place également une orchestration pour accompagner des temps de dévotion³. Certains établissent une véritable machinerie, lors du sermon sur le Jugement dernier : ils agrémentent leur prédication d'un jeu d'acteur, et font participer les enfants de chœur⁴. Sans compter les frais habituels pour décorer l'église de la paroisse : tout au long du siècle, les dépenses augmentent pour l'encens et des fleurs pour habiller les autels. On investit dans des orgues et des vases acoustiques pour sublimer les chants, on perce les fenêtres, on suspend des angelots au-dessus de la nef, on vêt les statues en multipliant les tissus de couleur, pour solliciter tous les sens du fidèle. « Tout cela sert aussi une incontestable théâtralisation⁵ » remarque Bruno Restif. Durant le XVII^e siècle, la messe renforce sa dimension spectaculaire, pourtant déjà bien installée. L'Église reste, pour reprendre l'expression d'Alain Croix, « la grande pourvoyeuse de spectacles⁶ », par ses processions et des cérémonies.

Face à la raréfaction des espaces de prédication, la chaire devient un objet sacralisé : on refuse désormais que n'importe qui y monte, que ce soient les enfants ou les mauvais orateurs,

¹ Anne-Sophie FOURNIER-PLAMONDON, *Pratiques d'écriture et exercice du pouvoir : des centres aux marges. Localiser Antoine Godeau (1605-1672)*, Université Laval et EHESS, 2016, p. 351.

² Jacques LE GOFF, René REMOND et François LEBRUN, *Histoire de la France religieuse : XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1988, p. 525.

³ Isabelle BRIAN, *op. cit.*, p. 339.

⁴ Voir l'article d'Isabelle BRIAN, « Éloquence du corps et 'prédication muette' » dans Gabriel Aubert, Amy Suzanne Heneveld et Cinthia Meli (dir.), *L'éloquence de la chaire entre écriture et oralité, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2018, p. 153.

⁵ Bruno RESTIF, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 211.

⁶ Alain CROIX et Jean QUENIART, *op. cit.*, p. 330.

on impose d'y monter et d'y descendre avec dignité¹. Cette volonté de rendre le lieu de prédication respectable consonne avec cette haine des gestes dissolus à la comédie, qui apparaît dès lors comme une trace de ce que pouvait être une mauvaise prédication, une résistance au travail de réforme de l'exercice religieux. Pourtant, la chaire elle-même, paradoxalement, devient un véritable lieu de représentation, orné comme tel : elle est embellie, habillée ou dénudée selon les événements, faisant du temps de la prédication un véritable spectacle. Les bancs placés à proximité deviennent des places de choix, ce qui pousse les fidèles à venir tôt pour y installer et se donner ainsi des airs. Dans certains cas, il faut payer pour « avoir sa place au sermon² », ou du moins y « retenir des chaises³ ». Le sermon en chaire devient donc un temps de représentation, tant pour le prêcheur que pour son auditoire. L'église est même parfois convertie en salle de divertissement. En 1685, des théatins font de l'église Sainte-Anne-la-Royale un petit opéra ; ils en louent les bancs et font payer l'entrée aux spectateurs⁴. Quelques prédicateurs dénoncent cette transformation des églises en théâtres⁵. Mais avant même de faire de l'église une salle des fêtes, ce sont parfois les fidèles qui s'y rendent comme s'ils allaient à la comédie. À la fin du siècle, l'auteur anonyme des *Caractères tirés de l'Écriture sainte* fait un portrait acerbe du « sexe dévot », dont le désir de spectacle finit par contaminer l'Église. Dans un premier temps, il critique le mélange de mondanité et de dévotion :

Elles donnent un grand éclat aux Ministres de la parole de Dieu dans leurs Sermons : Là, et par tout ailleurs, l'on compte toujours dix fontanges pour une perruque blonde.

Elles font de grosses quêtes dans les Paroisses, dans les Convents, dans les Assemblées de charité : Et ces jours-là elles se donnent charitablement la peine de se décorer par merveille ; pour exciter la compassion chrétienne envers les misérables⁶.

¹ Stefano SIMIZ, *op. cit.*, p. 90.

² François GUILLORE, *Retraite pour les dames*, chez Estienne Michallet, 1684, p. 376.

³ Laurent PEGURIER, *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 174.

⁴ Dans sa lettre du 6 novembre 1685 à l'archevêque de Paris, le marquis de Seignelay l'informe que les théatins ont organisé un spectacle au sein de leur église, sous des airs de dévotion, et en fustige la dimension divertissante et commerciale : « On s'est plaint au roy que les Théatins, sous prétexte d'une dévotion aux âmes du Purgatoire, faisoient chanter un véritable opéra dans leur église, où le monde se rend à dessein d'entendre la musique ; que la porte en est gardée par deux suisses, qu'on y loue les chaises 10s, qu'à tous les changemens qui se font, et à tout ce qu'on trouve moyen de mettre à cette dévotion, on fait des affiches, comme à une nouvelle représentation. » Le marquis demande si cette plainte est fondée et lui demande d'éviter ce genre de représentations qui pourraient nuire à la piété. Dans G.B. DEPPING (éd.) *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, t. II, Paris, Imprimerie nationale, 1851, p. 602-603.

⁵ C'est le cas de l'abbé Faydit, au carême de Saint-Jacques-du-Haut-Pas (cité par le *Mercure Galant* de mars 1686). Cité par Félix GAIFFE, *L'envers du grand siècle : étude historique et anecdotique*, Paris, France, Albin Michel, 1924, p. 276.

⁶ ANONYME, *Caractères tirés de l'Écriture sainte*, 1698, p. 151.

Il souligne avec ironie une relation de cause à effet qui va contre le principe de dévotion : ici, c'est la « décoration » de ces dames qui excite la compassion. Cette mise en scène de soi infecte l'édifice religieux et l'exercice de la prédication :

Est-il une prison dans Paris où elles n'aillent en cortège ? Est-il un Abbé qui ne les trouve faciles à les engager à son Sermon, ou du moins à envoyer leurs Carrosses au tour de l'Eglise ? Est-il une bonne œuvre où elles n'entrent les unes ou les autres ? Est-il une Eglise qui ne soit décorée de leurs plus belles nippes, quand la mode en est fort passée, ou quand la bienséance de l'âge n'en permet plus l'usage¹ ?

Les femmes dévotes bien apprêtées ressemblent à présent à une troupe de comédiennes qui se déplacent « en cortège », se font « engager » pour un sermon devenu véritable spectacle, dans une église parée de vieilles « nippes ». Mais le cœur de l'attaque réside dans les dérives qui touchent la piété même. Car l'auteur de ces *Caractères* suggère que la piété qu'on trouve à l'église n'est désormais plus qu'apparente :

Sans elles la piété languirait par tout, & nos Églises seraient presque désertes : Car si elles n'y venaient pas ; combien de Cavaliers & de prétendus Abbés, de jeunes Financiers & Officiers de Justice, n'y mettraient pas le pied, ni pour le Salut, ni pour le Sermon, ni peut-être encore pour la Messe ? Voyez le bien que cela fait pour la conscience de ces Messieurs ; pour la consolation des Ecclésiastiques, & des Religieux qui se réjouissent, & toujours à la gloire de Dieu, de voir le beau monde à leurs Fêtes, pour l'édification du bon peuple qui s'en retourne admirablement content du beau Sermon, du beau Salut, de la belle Messe ! Ne voilà-t-il donc pas de la dévotion ? Beaucoup assurément².

L'affluence à la messe n'est due qu'à la présence de ces dames bien mises. L'église est devenue un lieu de rencontres, pleine d'hommes concupiscent, de prédicateurs en quête de gloire et de fidèles avides de spectacle. L'attaque est triple : contre une dévotion dévoyée, qui confond rendez-vous galant et pratique de piété ; contre un personnel ecclésiastique, plus intéressé par l'affluence que pour la qualité de son catéchisme ; contre une population qui préfère l'apparence d'une « belle messe » à son efficacité. Et si le théâtre est la source de ces dérèglements, il n'en reste pas moins que l'auteur dresse ici un bilan amer de ce qu'est devenu l'exercice de piété à la fin du XVII^e siècle. Tout autant que le théâtre, il critique la spectacularisation de la messe.

Après ce bref aperçu du marché de la prédication, on remarque combien la pratique du sermon s'apparente à celle du théâtre. Et l'on voit que les critiques adressées à la comédie peuvent en partie, et de façon latente, s'appliquer au sermon. La condamnation des gestes

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 151.

dissolus touche autant les comédiens que des prédicateurs désireux de plaire à leur public ; la désertion des fidèles est autant due aux annonces de spectacles qu'à une intense rivalité entre paroisses qui cherchent à accueillir des prédicateurs toujours plus prestigieux ; les folles dépenses concernent à la fois les costumes des acteurs que les ornements des chapelles. Plus généralement, le monde de la prédication semble prendre goût au spectacle et à la représentation, sans que la comédie en soit responsable. C'est plutôt, semble-t-il, l'un des effets des préceptes tridentins, de la réforme catholique et de l'engouement pour les missions. La critique d'un sermon trop spectaculaire est également renforcée par le peu d'efficacité de la prédication. Le sermon en effet convertit peu : la débauche d'effets, la beauté des églises ne produit souvent rien d'autre qu'un sentiment esthétique¹. Il reste cependant difficile de clamer haut et fort que le sermon, si répandu, sert en fin de compte à peu de choses. Le phénomène est surtout français et sert à dénoncer les dérives de la réforme catholique. Le théâtre apparaît ainsi comme un catalyseur de toutes les critiques faites à la prédication, et il devient un masque commode pour attaquer les dérives du sermon, sans le nommer expressément.

Quelques voix assument cependant de comparer le sermon au théâtre, et revendiquent cette concurrence. Dans son *Traité de l'action de l'orateur*, le protestant Michel Le Faucheur invite à user en chaire des mêmes armes qu'en scène, pour les retourner contre son adversaire. Il faut tirer profit de la puissance du théâtre pour l'appliquer au sermon, en usant durant l'office de pratiques similaires à la Comédie :

Ceux qui ont ce scrupule sur l'art de l'Action, disent encore qu'il faut laisser ce métier à ceux qui jouent des Comédies et des Tragédies sur les théâtres et qui n'ont d'autre but que de donner du plaisir au peuple. Au contraire, *je dis qu'il ne faut pas le leur laisser*, parce qu'ils en usent très-mal : mais que si ces Ministres de volupté publiques abusent profanement de ces grâces, de la Prononciation et du geste, en les faisant servir au théâtre à de vaines récréations, et à émouvoir les esprits légers sur des sujets feints et imaginaires ; les Ministres de Jésus-Christ *doivent en faire un saint usage*, en les faisant servir dans l'Église à édifier les fidèles, et à toucher vivement leurs cœurs sur les sujets véritables et salutaires qui leur sont proposés, et qu'ils n'en doivent pas faire non plus de scrupule que de faire servir l'or d'Égypte à la décoration du tabernacle².

Une telle affirmation suppose cependant une critique du théâtre assez modérée : celui-ci n'est plus ici un art du diable, mais seulement un ensemble de pratiques puissantes au service d'un but malheureusement vain.

¹ Jacques LE GOFF, René REMOND et François LEBRUN, *op. cit.*, p. 339.

² Michel LE FAUCHEUR, *Traité de l'action de l'orateur*, Augustin Courbé, 1676, p. 27-28.

CHAPITRE 10

HOMOLOGIE ET RIVALITES

Les prédications ne servent à rien et les églises se vident tandis que les spectacles font recette : c'est le constat amer des théâtrophobes, sur la relation asymétrique entre théâtre et prédication. La puissance rassembleuse du futile s'oppose à l'ennui de l'indispensable. Dans sa *Réfutation des sentiments relâchés d'un théologien*, Laurent Pégurier s'emporte contre l'inefficacité de toutes les armes possibles face à un théâtre tout puissant :

Allez, allez Prédicateurs ; travaillez à exciter la crainte de Dieu dans les âmes : parlez, menacez, tonnez, représentez les Jugements de Dieu ; faites des Discours sur la mort, sur l'enfer, sur les démons ; tout cela ne fait plus rien dans l'esprit des hommes ; ils ont trouvé moyen de se faire un divertissement des objets les plus redoutables : et rien n'est plus capable de toucher une personne adonnée aux représentations du Théâtre¹.

La comédie aurait réussi à contaminer de son « divertissement » les choses les plus saintes, laissant ainsi démunis les prédicateurs dont le travail est devenu inutile face à la déferlante du théâtre. L'Église se révèle d'autant plus faible qu'elle est présentée comme unissant en vain toutes ses forces contre son ennemi : « Je pourrais produire autant de témoins de ce que j'avance, qu'il y a de Prédicateurs qui montent dans les Chaires, puisque tous d'une commune voix s'élèvent contre ce dérèglement² ». Pégurier renforce l'image d'une Église aux abois, contrainte de ne parler que d'une seule voix pour combattre un rival invincible. La formule lui offre également un double avantage. Elle lui permet d'isoler le « théologien » aux sentiments

¹ Laurent PEGURIER, *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 72.

² *Ibid.*

« relâchés », le père Caffaro, en lui opposant la vision d'une institution unie et solidaire, dont il ne serait qu'une brebis égarée. Deuxièmement, en dressant ce portrait fantasmé d'une Église unie, il force le réel, et fait taire toutes les voix discordantes qui pourraient s'élever. L'Église, en effet, n'est pas si univoque que le fait entendre Laurent Pégurier. Et la présence de sa rivale la comédie révèle plusieurs fragilités internes à l'institution religieuse. La relation de rivalité montre non seulement que l'Église ne parvient pas à exercer un contrôle total sur le théâtre, que ce soit en France ou en Angleterre¹, mais aussi que ce contrôle lui échappe même en son sein. Si les théâtrophobes s'emportent autant contre le théâtre, c'est aussi parce qu'il incarne une tentation pour les ecclésiastiques mêmes, et que la comédie s'empare d'un temps et d'un argent auparavant uniquement dévolu à la piété religieuse.

Des clercs discordants

En France, des clercs théâtrophiles à la résistance gallicane

L'homologie du théâtre avec l'Église fonctionne d'autant plus qu'elle fait de la scène une Église rivale, qui attire à elle des clercs fragiles, ou bien qui incarne toutes les formes hérétiques de la religion. Que le personnel ecclésiastique se rende au théâtre est à la fois banal et scandaleux. Outre le fait que certains hommes d'Église défendent le théâtre², de nombreux clercs vont assister à la comédie, alors même que cela leur est interdit. Dans l'article « Comédie » de son *Dictionnaire des cas de conscience*, Adrien Lamet rappelle que les Actes du concile de Milan de 1565 présidé par Charles Borromée, interdisent aux hommes d'église de se rendre aux spectacles³, s'inscrivant dans une longue tradition des traités ecclésiastiques⁴. Pourtant, leur présence est non seulement tolérée, mais reconnue : on leur réserve le « banc des évêques », sur lequel même Bossuet vient s'asseoir quelques fois⁵. La querelle du théâtre met en évidence la part mondaine du personnel ecclésiastique et l'incohérence entre le discours et

¹ Donna B. HAMILTON, *Shakespeare and the Politics of Protestant England*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 2.

² Quand bien même leur appartenance à l'Église est largement liée à des raisons honorifiques et financières, certains grands défenseurs du théâtre, comme le cardinal de Richelieu ou l'abbé d'Aubignac, sont issus des rangs de l'Église.

³ Adrien Augustin de Bussy de LAMET, *Le dictionnaire des cas de conscience*, Paris, Coignard, 1733, p. 785.

⁴ Sur ce point, voir la thèse de Simon GABAY, qui rappelle l'effort, dans les textes canoniques, pour discipliner les clercs, interdits de soutenir financièrement, ou de participer aux spectacles de quelque manière que ce soit. Simon GABAY, *op. cit.*, p. 64-87.

⁵ Charles URBAIN et Eugène LEVESQUE, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 15.

la pratique. Si leur présence au théâtre est réelle, peu en parlent. Mais la question se fait plus pressante à la fin du XVII^e siècle, notamment avec l'affaire Caffaro qui rappelle leur présence au parterre :

Tous les jours à la Cour, les Évêques, les Cardinaux et les Nonces du Pape, ne font point de difficulté d'y assister ; et il n'y aurait pas moins d'impudence que de folie, de conclure que tous ces grands Prélats sont des Impies et des Libertins, puisqu'ils autorisent le crime par leur présence¹.

Le père théatin souligne un peu plus loin le caractère inapproprié d'un tel comportement :

À l'égard de ceux qui vont à la Comédie, il y en a quelques-uns qu'il serait indécent et scandaleux d'y voir assister, comme sont les Religieux, et surtout les plus Reformés ; et je vous avoue que j'aurais de la peine à les sauver de péché mortel, aussi bien que les Évêques, les Abbés, et tous les gens constitués en dignité Ecclésiastique : non pas qu'ils assistassent à des Spectacles mauvais, mais parce qu'étant consacrés à Dieu, ils doivent se priver des divertissements du siècle ; outre que leur présence en ces sortes de lieux pourrait causer du scandale, et que pour me servir des paroles de saint Augustin, ils doivent mépriser tous les vains amusements du monde pour ne se nourrir l'esprit que de la lecture et de la méditation des Saintes Lettres².

La remarque est d'autant plus forte qu'elle intervient en conclusion du texte. En rappelant à deux reprises la présence du clergé au théâtre, et son caractère illicite bien que toléré, l'auteur de la *Lettre* produit un double effet d'apologie et de provocation. Il affirme que la comédie est dorénavant assez réformée pour que les hommes d'Église puissent s'y rendre, et ainsi braver les interdictions de leurs supérieurs, s'inscrivant pleinement dans la démarche politique de Richelieu.

Tout en faisant œuvre d'apologie, Caffaro insiste sur le comportement contradictoire de ses pairs, auquel ses détracteurs font souvent référence. C'est sur ce point que débute la réponse du père Le Brun³ : il fait de cette contradiction le signe qu'on ne saurait ranger le théâtre parmi les choses « indifférentes » telles que « le boire, le manger, ou la promenade », puisque que les clercs risquent, en s'y rendant, d'offenser Dieu « mortellement⁴ ». Il poursuit en interrogeant le labeur des clercs et leur droit au délassement, orientant explicitement son discours sur le loisir des ecclésiastiques. Il souligne que certains « mènent une vie laborieuse et appliquée », et que ceux-là seulement méritent de se délasser. Non seulement il distingue deux types de clercs (ceux qui ont une vie paisible, et ceux plus enclins à l'effort), mais il compare aussi ces derniers aux

¹ Francesco CAFFARO, *Lettre d'un théologien*, Paris, Jean Guignard, 1694, p. 39.

² *Ibid.*, p. 58.

³ Pierre LE BRUN, *Discours sur la comédie*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

« gens du mondes, qui ne se lassent qu'à force d'être oisifs¹ ». Par cette double distinction, il recentre le débat : il ne s'agit pas de légitimer le théâtre comme pratique populaire, puisque tous les laïcs sont « oisifs », mais bien de condamner ces quelques « ecclésiastiques » qui voient dans le théâtre un divertissement licite. Cette proximité du théâtre et des ministres du culte entraîne invariablement une contamination des uns par l'autre. Aux yeux de Le Brun, le père Caffaro ne peut que tomber dans le camp ennemi, devenant un comédien plutôt qu'un théologien, qui devient chef de troupe, « à la tête de plusieurs acteurs », en charge du « Prologue de la Comédie² ».

Pour Jean Gerbais, cette ultime contradiction « bien grossière » invalide entièrement la démonstration de Caffaro :

Le Docteur a prouvé plus haut l'innocence des Comédies d'aujourd'hui, parce que les Religieux, les Prêtres, les Abbés et les Evêques, ne font point de scrupule d'y assister : et présentement il en prouve la bienséance, parce que les Religieux, les Prêtres, les Abbés et les Evêques n'y assistent pas ; et que même, selon lui, ils ne peuvent y assister sans commettre un péché mortel : de manière que le voilà lui-même devenu le scrupuleux, et érigé en Directeur des Evêques³.

Le père théatin apparaît doublement hors de son rang : renégat, passé dans le camp ennemi, de « Docteur » en théologie, il n'est plus qu'un « Docteur de théâtre » qui se « démasque », « dont le propre est de divertir le monde ; il ne prouve ce qu'il avance par des absurdités et des contradictions », et ainsi choisit clairement son camp, ne pouvant défendre à la fois la scène et la chaire. Mais il est aussi hors de son rang en se faisant « Directeur des Evêques » et « législateur ». Caffaro se rend coupable d'hérésie et d'usurpation d'autorité, cherchant dans le même temps à favoriser l'ennemi de l'Église et à réguler les pratiques de ses supérieurs. Le père Gerbais inverse la situation en affirmant que ce sont les théâtrophobes les victimes : la défense de Caffaro serait en réalité une opération visant à déstabiliser la hiérarchie religieuse et fragiliser l'Église. « Pour dire du bien des Comédiens, il ne fallait pas pour cela penser du mal ni marquer sa méchante humeur contre ceux qui n'en sont pas idolâtres : car enfin ce n'est point un péché de n'aller pas à la Comédie et de ne pas faire l'éloge des Comédiens⁴ » dénonce-t-il, l'accusant de mettre la « Confession en jeu » et au service du théâtre⁵. Le théatin devient le

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Jean GERBAIS, *Lettre d'un Docteur de Sorbonne à une personne de Qualité, sur le sujet de la Comédie*, Paris, Claude Mazuel, 1694, p. 123.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

symbole d'un clerc corrompu qui se range dans le camp ennemi, usant des armes de l'Église pour favoriser sa rivale.

Mais Gerbais déplore également que la réalité soit tout autre : « Il ne dit pas que les Religieux, les Prêtres, les Abbés et les Évêques n'y assistent pas, ce qu'il aurait fallu dire, mais il se contente de dire qu'ils ne doivent pas s'y rencontrer¹ ». Il reproche à Caffaro de ne pas substituer une réalité à une autre : il « aurait fallu dire » une contre-vérité, à savoir que les clercs ne vont pas au théâtre ; au lieu de quoi, Caffaro est coupable de suggérer qu'ils s'y rendent. La remarque sonne comme un avertissement à tous les ecclésiastiques qui le liront, comme une réalité qui leur est imposée. La stratégie de Gerbais gomme toute nuance, pour faire le portrait d'une Église univoque face au théâtre. Dès lors, toute voix dissonante devient dissidente, face à laquelle il faut produire un discours de propagande, affirmant haut et fort qu'aucun ecclésiastique ne se rend au théâtre. Faisant écho à l'unanimisme de Laurent Pégurier sur le comportement des clercs, Jean Gerbais révèle l'une des particularités du scandale de l'affaire Caffaro : que le personnel ecclésiastique puisse faire le jeu du théâtre, et ainsi révéler l'absence d'unanimité dans l'Église.

C'est pourtant un fait que les prêtres vont se divertir, au théâtre comme ailleurs. En 1686, le théologien Jean-Baptiste Thiers consacre un chapitre sur l'interdiction de la Comédie aux ecclésiastiques. Si elle est « défendue à tous les chrétiens », « elle l'est encore plus particulièrement aux Ecclésiastiques² ». Il reprend l'ensemble des conciles et statuts synodaux qui interdisent le théâtre aux ministres du culte, pour ensuite s'en prendre à l'opéra et déplorer que certains clercs « ne font point de scrupule d'aller à l'Opéra, et ceux mêmes d'entre eux qui croient que la Comédie, les farces, les bouffonneries et les autres spectacles vains et profanes leur sont défendus, s'imaginent que celui-ci leur est permis³ ». L'affaire Caffaro s'inscrit dans un contexte, si ce n'est de relâchement des mœurs ecclésiastiques, du moins de régulation plus rigoureuse de ces mœurs, pour mettre au pas ceux qui vont à contre-courant d'une position officielle. Il semble qu'une certaine indulgence pour le théâtre soit répandue dans le clergé, et la lettre de Caffaro souligne cette tolérance d'une partie de l'Église à l'égard du théâtre ; s'il ne s'y rend pas, personnellement, il accepte que ses ouailles y assistent sans s'en confesser. Les réponses qui s'ensuivent affirment quant à elles la nécessité de rétablir un certain ordre dans les ordres, et révèlent une légère fracture dans les rangs de l'Église. Les postures à l'égard du

¹ *Ibid.*, p. 123.

² Jean-Baptiste Thiers, *Traité des jeux et des divertissemens*, Paris, Antoine Dezallier, 1686, p. 299.

³ *Ibid.*, p. 311.

théâtre s'avèrent assez variables, voire parfois contradictoires. L'extrême sévérité que Bossuet déploie contre Caffaro dans ses *Maximes* contraste avec les félicitations qu'il adresse dans le même temps au dramaturge Longepierre pour son *Electre*¹. De plus, cette rigueur doctrinaire ne semble pas avoir tant d'effets sur les dévots. Le roi et Mme de Maintenon, bien qu'en pleine dévotion, font peu de cas des maximes de Bossuet², qui ne les empêchent pas de se rendre encore à la Comédie.

Cette contradiction entre un discours sévère et une pratique plus souple est au cœur de la *Satire* de François Gacon :

De quel front ces Pasteurs vivant dans l'opulence
Viennent-ils nous prêcher l'esprit de Pénitence ;
Et comment dans ce siècle osent-ils se flatter,
Qu'on subira le joug qu'ils savent éviter³ ?

Mais c'est également l'une des conclusions que tire le père Caffaro, pour qui « c'est la mode d'enseigner une Morale austère et de ne la pas pratiquer⁴ ». La Lettre entend donc répondre à ce clivage entre théorie et pratique en l'étalant au grand jour, et apaiser la querelle en mettant les confesseurs rigoristes face à leurs contradictions. Face à ces fractures, il s'agit de mieux encadrer les mœurs des prêtres, qui doivent davantage se distinguer du laïc.

Ce désir de distinction participe de la réforme catholique, en vigueur durant l'ensemble du XVII^e siècle. Dès les années 1610, on cherche à faire du prêtre un modèle chrétien pour les fidèles. L'homme d'église doit être exemplaire⁵. Certains gouverneurs comme Guillaume en Haute-Bretagne privent les clercs de leurs revenus en raison de leur absentéisme, et veillent à ce que le concubinage des recteurs devienne une exception. L'enjeu est d'insister sur la dignité du clerc, et sa distinction d'avec le laïc, en séparant le sacré et le profane⁶. L'Église lance des enquêtes sur le comportement des prêtres, pour apprécier leur conduite et leur obéissance, que ce soit en termes de concubinage, de respect des horaires des messes, de consommation d'alcool ou d'assistance aux malades. Si les règles de concubinage semblent être intégrées dans les

¹ Georges MONGREDIEN, « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1978, p. 107.

² Jean DUBU, « L'église catholique et la condamnation du théâtre en France au XVII^e siècle », *Quaderni Francesi*, Volume Primo, Enzo Giudici (éd.), 1970, p. 319-349.

³ François GACON, « Satire à Monsieur Bossuet évêque de Meaux, sur la Comédie », in *Discours satiriques en vers*, Cologne, s. n. [Baritel et Molin], 1696, p. 48.

⁴ Francesco CAFFARO, *op. cit.*, p. 62.

⁵ Isabelle BRIAN, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 318.

⁶ Bruno RESTIF, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 139.

années 1670¹, celles concernant le divertissement sont plus longues à accepter. L'entreprise de moralisation du clergé en matière de délasserement gagne en vigueur à partir du début des années 1680. En témoigne le constat que fait Héliodore de Paris de l'état de ses troupes :

Il s'est trouvé dans mon peuple des impies qui tendaient des pièges aux âmes comme des oiseleurs, les prêtres frappaient des mains pour applaudir, les magistrats n'ont pas remédié à ces dangers publics, comme je l'avais commandé, que ferai-je à la fin des temps ? À qui pourrai-je pardonner ? Au peuple corrompu ? Aux Acteurs impies ? Aux Pasteurs complices ? Aux Magistrats rebelles ? C'est Dieu même qui parle².

La stratégie est identique à celle de Jean Gerbais : les « prêtres » friands de spectacles ne font qu'aider un camp ennemi qui ne cherche qu'à « [tendre] des pièges » aux chrétiens.

Non seulement les clercs ne sont pas encore des modèles parfaits, mais ils sont concurrencés par des figures laïques qui échappent à l'Église. En 1661 déjà, Antoine Singlin s'émeut des « directeurs complaisants » qui étouffent à tort les remords des spectateurs chrétiens³. Au tout début du siècle suivant, Jean Croiset s'alarme de ces « pasteurs lâches et complaisants qui laissent dévorer leurs brebis pour ne pas les retirer du danger, qui ne pensent même pas qu'il y ait du péril ». Il condamne des « directeurs si peu dignes de l'être », ces « faux prophètes, qui ne s'étudient à ne dire jamais rien qui ne plaisent, et qui tâchent de se faire accroire à eux-mêmes que c'est l'esprit de Dieu qui les guide⁴ ». Ceux-ci laissent ceux sous leur protection courir au danger du théâtre. L'un des scandales de la *Lettre* du père Caffaro réside d'ailleurs dans l'usage qu'il fait de la confession, que résume Bossuet dans ses *Maximes* : « on s'est servi de la confession pour attester [l']innocence » du théâtre⁵. Le père théatin se présente comme un confesseur pour attester que la Comédie n'a rien de malhonnête, puisqu'il n'entend jamais aucun de ses fidèles s'en repentir. Aussi le théâtre prospérerait-il parce que les confesseurs n'agissent pas correctement. C'est l'un des circuits de transmission de la morale religieuse qui dysfonctionne : la figure du « confesseur cruellement indulgent » apparaît en

¹ *Ibid.*, p. 140.

² HÉLIODORE DE PARIS, *Discours sur les sujets les plus ordinaires des desordres du monde*, Paris, E. Couterot, 1684, p. 309-310.

³ Antoine SINGLIN, « Lettre à la Duchesse de Longueville », [1661] dans *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, Laurent Thirouin (éd.), Paris, Champion, 1998, p. 125-130.

⁴ Jean CROISET, *Réflexions chrétiennes sur divers sujets de morale*, Michel Sorin, 1777, p. 89-90.

⁵ Jacques Bénigne BOSSUET, « I. Occasion et dessein de ce traité », *Maximes et Réflexions sur la Comédie* [1694], dans Charles Urbain et Etienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p. 170.

effet dans les années 1680, chez l'abbé Soanen¹ et Jean Lejeune². Ce dernier associe le confesseur à la figure « casuiste » qui ne dit mot sur la fréquentation des jeux scéniques³. Caffaro lui-même anticipe l'attaque et soupçonne qu'on le traite de « casuiste relâché » après avoir lu sa *Lettre*⁴.

Les traités contre le théâtre de la fin du XVII^e siècle rendent compte d'un relâchement du personnel ecclésiastique, allant des prêtres spectateurs aux directeurs de conscience complaisants. Le fait que ces attaques contre les clercs et les dévots apparaissent de façon récurrente mais ponctuelle révèle non seulement que la réforme est lente, mais aussi que l'attaque contre le théâtre est l'un des moyens de redresser la morale défailante des curés. Ainsi, dans ce contexte de réforme des mœurs ecclésiastiques, l'affaire Caffaro apparaît comme une crise, où il devient impossible de taire ce clivage interne à l'Église, entre un discours rigoriste et une pratique permissive. Elle révèle en cela que comédiens et membres du clergé se ressemblent en ce qu'ils bravent tous les interdits en contournant les édits qui les concernent. Mais derrière la figure du confesseur et du directeur de conscience, se dissimule également le jésuite et le « casuiste », qui parfois se fondent en une seule et même personne. Tous deux sont critiqués pour leur laxisme. Le père Lejeune déplore que le « casuiste » accommode son discours selon les personnes et sans s'appuyer sur aucun texte officiel :

Pensez-vous être excusé au jugement de Dieu, de croire plutôt à un homme qui vous flatte, qui vous parle en secret, et qui ne vous apporte aucune preuve de son dire, qu'aux prédicateurs qui n'ont point d'intérêt que la vérité, qui vous parlent en public de la part de votre pasteur, de votre évêque, de votre Dieu, et qui prouvent leur dire par les textes de la Bible, par les Pères et les conciles ? N'est-il pas vrai que ce casuiste ne vous a pas apporté un seul passage de l'Écriture ni des conciles ? N'est-il pas vrai qu'il n'a jamais prêché ni ne prêchera jamais publiquement ce qu'il vous dit à l'oreille⁵ ?

La querelle du théâtre met en évidence ici les rivalités internes à l'Église, concernant les directeurs de conscience. Les casuistes ou dévots qui s'introduisent dans les familles comme directeurs de conscience ont le malheur de tenir un discours différent des canons, et souvent

¹ Jean SOANEN, « Sermon sur les spectacles », dans *Sermons sur différents sujets prêchés devant le Roy*, Lyon, Benoît Duplain, 1686, p. 42-84, p. 79.

² « Je ne vois point que ces passe-temps soient défendus en la loi divine, les commandements de Dieu, ni ceux de l'Église n'en parlent point ; mon confesseur ne m'en dit rien, il sait bien que je les hante, il ne laisse pas de m'absoudre, il me permet la communion tous les dimanches et encore plus souvent, encore que je donne le bal, encore que j'emploie cinq ou six heures à jouer tous les jours. » Jean LEJEUNE, « Sermon LXII. Contre les bals, les danses ou comédies, et autres divertissements mondains qui sont des allumettes de luxure », dans *Le Missionnaire de l'Oratoire*, Toulouse, Jean Boude, 1662, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Francesco CAFFARO, *op. cit.*, p. 61.

⁵ Jean LEJEUNE, *op. cit.*, p. 16.

plus conciliant. À travers la critique du spectacle, les auteurs luttent contre ces influences religieuses, et ces haines intestines entre courants de piété. Pierre Adibert fait un récit sévère des spectacles jésuites pour accueillir le nouvel archevêque d'Aix en Provence, Charles Le Goux de La Berchère. Il emploie les mêmes arguments que le calviniste anonyme de l'affaire de Lyon en 1607 : dépenses inutiles à la charge des familles, absence de modération. Mais il démontre que le faste des spectacles est en fait une réponse politique, un signe de la haine des jésuites à l'égard du précédent archevêque, le cardinal Grimaldi. Il aurait en effet détesté les jésuites, d'où le silence gardé par ces derniers lors de sa mort :

D'où vient donc, Mes Pères, que la mort d'un si saint Pasteur qui devait faire pleurer jusques aux pierres mêmes, pour me servir de l'expression de l'Eglise de Rome, n'a pu arracher de vous une seule marque de douleur dans une occasion où il vous aurait été si bienséant, au moins de vous contrefaire ? [...] C'est quelque chose. Mais en voici tout le mystère. Feu M. le Cardinal Grimaldi était ennemi de votre méchante Morale ; il n'avait que de l'horreur pour vos maximes ; [...] que la charité fût l'âme des bonnes œuvres ; qu'elle en fût la fin, le principe et la règle¹.

Le théâtre devient le signe d'une conduite politique et religieuse². En accompagnant le nouvel archevêque à la Comédie, les jésuites imposeraient ainsi leur doctrine permissive :

Ce n'est donc pas au Théâtre et au bal que vous avez dû conduire un Archevêque qui fait son entrée dans la principale Ville de son Diocèse, mais à l'Eglise et à l'Autel pour implorer le secours de Dieu dans les commencements de ses fonctions Episcopales, et pour attirer les grâces dont il a besoin pour s'acquitter d'une charge qui a toujours fait trembler les plus grands Saints³.

La comédie révèle ces tensions, notamment entre Port Royal et les jésuites. Racine décrit leur haine réciproque, chacun appliquant les mêmes méthodes obsessionnelles pour accuser l'autre⁴. Il existe une salve contre le théâtre associée à des tensions très fortes entre jésuites et partisans de Port Royal, dans lequel la comédie devient une forme de catalyseur. Racine soupçonne le texte de Nicole d'être un effet de ces tensions. Dans le même temps, le rituel d'Alet, le plus rigoureux à l'encontre des spectacles, est rédigé par Nicolas Pavillon, proche de Port Royal. Il demande que l'on refuse l'absolution à « ceux qui fréquentent les bals et les comédies⁵ ».

¹ Pierre ADIBERT, *Avis aux RR. PP. jésuites*, Cologne, Pierre Le Blanc, 1687, p. 11.

² Le père Adibert fait par ailleurs un usage particulièrement politique de l'idolâtrie, comme l'a démontré Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *op. cit.*, p. 195-199.

³ Pierre ADIBERT, *op. cit.*, p. 15-16.

⁴ Philippe GOIBAUD-DUBOIS, *Réponse à l'auteur de la lettre*, Paris, s.n., 1666, p. 4.

⁵ Nicolas PAVILLON, *Rituel romain du Pape Paul V, à l'usage du diocèse d'Alet*, chez Charles Savreux, 1667, p. 114.

Lorsque le pape Clément IX publie un bref interdisant ce rituel en 1668¹, les jésuites en profitent pour afficher publiquement le décret dans la ville². Or de nombreux diocèses adoptent ce rituel, malgré l'interdiction papale. En suivant les règles de Pavillon, et notamment ses positions théâtrophobes, les évêques français peuvent ainsi résister aux édits de Rome³, et adapter les règles papales à leur propre sensibilité⁴. Ainsi, la querelle contre le théâtre se retrouve imbriquée dans deux rivalités internes au catholicisme : rivalité entre jésuites et Port Royal, et entre position romaine et amendements gallicans.

Le théâtre, symbole des tensions interreligieuses

La *Lettre d'un théologien* serait un véritable coup porté à l'Église dans son ensemble, qui risquerait de la fragiliser durablement : « on affaiblit les censures et l'autorité des Rituels⁵ ». Selon Bossuet, c'est l'ensemble de la prédication qui est attaqué par les fidèles rompus au théâtre. Ces derniers « insultent aux prédicateurs qui en reprennent les femmes, jusqu'à dire que les dévots se confessent eux-mêmes par là et trop faibles et trop sensibles⁶ ». Le scandale se niche cependant ailleurs que dans l'instauration de cette « insulte ».

Dans une lettre à l'abbé Ménard, l'évêque de Nîmes Valentin Esprit Fléchier fait preuve d'une position mesurée vis-à-vis de cette affaire, outre le langage « assez bon », la thèse du père théatin est « bien expliquée et bien soutenue ». Fléchier n'est pas un grand partisan du théâtre : quelques années plus tard, il publiera un mandement pour blâmer les Nîmois de leur trop grand appétit de spectacles⁷. Dans ses mémoires, il condamne les comportements mondains de l'évêque de Clermont Joachim d'Estaing⁸. Pourtant il considère que la *Lettre* du théologien est parfois « fort raisonnable⁹ ». Le vrai problème, selon lui, est de l'avoir rendue publique,

¹ « Condamnation du rituel de Monseigneur l'évêque d'Alet par N. S. P. le pape Clément IX » dans Jean de VINTIMILLE DU LUC, *Réponse de Monseigneur l'évêque de Toulon. A la lettre de Monseigneur l'évêque de S. Pons*, [s.l.] 1678.

² Etienne DEJEAN, *Un prélat indépendant au XVIIe siècle, Nicolas Pavillon, évêque d'Alet, 1637-1677*, Paris, Plon-Nourrit, 1909, p. 363.

³ Gaston MAUGRAS, *Les comédiens hors la loi*, Paris, C. Lévy, 1887, p. 160.

⁴ Jean DUBU, *op. cit.*, p. 64.

⁵ Jacques Bénigne BOSSUET, « I. Occasion et dessein de ce traité », *op. cit.*, p. 170.

⁶ *Ibid.*, « VIII. Crimes publics et cachés dans la comédie », p. 197.

⁷ Valentin ESPRIT FLECHIER, *Mandement de Mgr. l'évêque de Nismes contre les spectacles*, chez Jacques Estienne, 1709.

⁸ Valentin ESPRIT FLECHIER, Adolphe Chéruel et Charles Augustin Sainte-Beuve, *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne en 1665*, Hachette, 1856, p. 111.

⁹ Valentin ESPRIT FLECHIER, Lettre LIII. De remerciement à M. l'Abbé Menard. Il y est parlé de quelques ouvrages dont on porte le jugement » (datée du 20 avril 1694), dans *Œuvres complètes, revues, augmentées et accompagnées de notes*, Nîmes, Gabriel Marin Ducreux, 1782, p. 63.

pouvant ainsi influencer plus largement « l'oisiveté des gens du monde ». La défense du théâtre, si elle n'est pas illégitime ni déraisonnable, doit cependant être réservée à quelques âmes seulement :

Il faut laisser à décider ces sortes d'affaires dans le confessionnal, et ne pas les abandonner au jugement d'une infinité de personnes, qui se prévalent de tout, et qui ne sont pas assez sages pour s'arrêter à ce qu'il y a de juste et de permis dans une opinion indulgente, et pour observer toute la modération que l'Auteur demande¹.

Aux dires de Fléchier, les positions du clergé sur les jeux scéniques s'adaptent au fidèle et à sa force d'esprit. S'il est déjà « assez sage », alors on pourra faire preuve d'indulgence. La haine du théâtre n'est pas idéologique, mais une position réfléchie et adoptée en fonction de la faiblesse d'âme du fidèle. Or, en rendant publique cette indulgence manifestement déjà à l'œuvre dans les confessionnaux, Caffaro se rend coupable de produire un discours doctrinaire qui vaut pour tous. Il passe outre le travail du confesseur, tout en révélant ce qui s'y joue, à savoir que les clercs peuvent être assez souples sur les affaires de théâtre. Aussi l'affaire devient-elle politique, en ce que la *Lettre* demande d'uniformiser un discours officieux et préexistant, appliqué en fonction de normes qui diffèrent selon la paroisse, le confesseur et le fidèle. Pour Jean Gerbais, le texte de Caffaro établirait une véritable « doctrine Théâtrale », rivale de l'Église², et rendant l'affaire politique. Le père théatin pointe les contradictions des archevêques et autres « grands prélats » :

D'ailleurs, quand on demande aux Évêques et aux Prélats ce qu'ils pensent de la Comédie, ils protestent que quand elle est honnête, et qu'il n'y a rien dedans qui blesse les mœurs et le Christianisme, ils ne prétendent point la censurer : et quand ils ne le diraient pas même, on peut le conjecturer de leur conduite, puisque dans les Diocèses où l'on se sert de ces Rituels rigoureux dont nous avons parlé, on ne laisse pas d'y jouer la Comédie, qui y est soufferte et peut-être approuvée. Si elle était mauvaise, pourrait-on la tolérer ? L'illustre et sage Prêlat qui gouverne avec tant de succès ce grand Diocèse, et qui ne laisse rien échapper à ses soins et à son zèle, n'emploierait-il pas toute son autorité pour ôter cette pierre de scandale du milieu de son troupeau, s'il était vrai que la Comédie fut scandaleuse ? De la manière qu'on la joue à Paris, je n'y vois rien de criminel³ [...]

La critique est triple. Premièrement, les prélats tiennent un discours ambivalent selon les circonstances : en cela Caffaro met en lumière cette même ambivalence qui a cours dans le confessionnal, mais pour d'autres raisons. Alors que dans le discours public, c'est le caractère « honnête » ou non de la comédie qui peut inverser le jugement, c'est la nature « timorée » de

¹ *Ibid.*

² Jean GERBAIS, *op. cit.*, p. 93.

³ Francesco CAFFARO, *op. cit.*, p. 37.

l'âme du confessée qui infléchit le discours du prêtre. Deuxièmement, il cible des rituels rigoureux mais sans effet, suggérant qu'ils ne sont jamais mis en œuvre à dessein : leur inapplication résulterait d'un choix politique de la part des autorités religieuses. Troisièmement, il met en cause la politique du « sage Prélat » de Paris, à savoir l'archevêque de Paris, M. de Harlay. Son détracteur Laurent Pégurier lui répond de façon plus explicite, lui rappelant le « zèle » de l'archevêque et les limites de son pouvoir ecclésiastique. De plus, il souligne combien M. De Harlay a fait preuve d'« indignation » face aux propos de Caffaro¹. Tout comme l'affaire du Rituel d'Alet, le scandale Caffaro rend compte de tensions interreligieuses, entre diverses positions plus ou moins rigoureuses, et s'avère plus politique qu'idéologique.

Dans ses mémoires, le secrétaire de M. de Harley, l'abbé Le Gendre, souligne que toute cette affaire serait en réalité une manigance jésuite pour piéger l'archevêque de Paris². L'affaire se révèle politique, pour une double raison. Elle serait premièrement ce « piège » tendu par les jésuites pour embarrasser l'archevêque de Paris. Mais elle serait également le signe d'une influence italienne. En effet, Francesco Caffaro a beau vivre et exercer en France, il reste pour ses détracteurs une figure transalpine. Le Gendre rapporte qu'on le raille pour son « jargon mêlé de sicilien et de français³ », Fléchier souligne pour sa part la qualité de son langage, bien qu'il soit étranger⁴. Jean Gerbais, en particulier, insiste sur son origine italienne. Pour justifier le caractère comique de la *Lettre* du théologien, qu'il qualifie de « Docteur de Théâtre », il fait la comparaison suivante :

[...] le Théâtre a ses Docteurs aussi bien que la Sorbonne ; et il y a peu de Comédies, du moins chez les Italiens, où il n'y ait un personnage qui contrefait le Docteur, et à qui on fait dire beaucoup de contrevérités et d'impertinences en forme d'oracles⁵.

Placée en introduction de sa réfutation, la comparaison est reprise en écho dans la conclusion, pour transformer Caffaro en un Docteur de comédie, acteur qui cherche les rires de son public, et qui ne pourra avoir de succès que dans son pays d'origine :

Tout ce qu'il pourrait prétendre en Italie, suppose qu'il y jouât, ce serait peut-être en finissant son rôle de recevoir quelques applaudissements de la part de la canaille du parterre, et d'entendre crier, comme on fait en ce pays-là : « Viva viva il Dottore, viva. »

¹ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 165.

² Sur ce piège des jésuites, voir p. 149-150.

³ *Ibid.*, p. 193.

⁴ Valentin ESPRIT FLECHIER, *op. cit.*, p. 63.

⁵ Jean GERBAIS, *op. cit.*, p. 5.

On ne l'empêchera pas d'aller savourer ces acclamations en Italie. Mais pour ce qui est de la France, je ne crois pas qu'il y fasse de grands progrès¹ [...]

Le théâtrophobe fait de son adversaire un agent des puissances étrangères qui cherche à influencer les doctrines françaises. De fait, comme le rappelle Marc Fumaroli, Caffaro reprend les positions tolérantes du Cardinal de Luca, ainsi que du père Ottonelli², auteur d'un traité apologétique sur le théâtre, *Della cristiana moderazione del teatro*. À cela s'ajoute le fait que l'Église de Rome est plus tolérante à l'égard du théâtre. En soulignant l'origine italienne de son adversaire, Jean Gerbais fait de sa réfutation une lutte contre les influences étrangères dans les affaires du pouvoir.

Les querelles sur le théâtre de la fin du XVII^e siècle en France soulignent les tensions qui secouent l'institution religieuse. Sous couvert d'une attaque idéologique de la comédie, s'y cachent des réflexions sur l'application des préceptes chrétiens au quotidien et sur la revendication ou non d'un catholicisme proprement gallican. Les controverses théâtrales dissimulent des crises interreligieuses, entre influence étrangère et revendications nationales, et la rivalité de la comédie et de l'Église se double d'une rivalité politique entre courants religieux. Cette dimension politique caractérise également les polémiques théâtrales anglaises, qui retournent les controverses françaises pour interroger le rôle du clerc dans la cité.

Inversion anglaise des querelles françaises

En Angleterre, les querelles interreligieuses prennent un autre visage. Puisque la religion catholique est interdite, le théâtre peut être plus difficilement présenté comme une dérive laxiste du catholicisme, dont le casuiste ou le jésuite serait l'incarnation. Il est avant tout perçu comme une influence papiste, et directement lié à des questions religieuses plus larges que des luttes entre différents ordres. L'*Histrion-Mastix* de William Prynne s'inscrit dans cette lutte contre le renouveau de gestes papistes qui contaminent la piété protestante³. Cela dit, cette peur du papisme rejoint une dispute sur l'organisation ecclésiastique de l'anglicanisme. La question, soulevée sous le règne d'Elisabeth, est de savoir s'il faut privilégier une organisation

¹ *Ibid.*, p. 125.

² Marc FUMAROLI, « "Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio", rhétorique, théologie et 'moralité du théâtre' en France de Corneille à Molière », dans *L'art du théâtre, mélanges en hommage à Robert Garapon*, Y. Bellanger, G. Conesa et J. Garapon, Paris, PUF, 1992, p. 311-348.

³ Ethyn Williams KIRBY, *William Prynne. A study in Puritanism.*, Cambridge, Harvard University Press, 1931, p. 17.

presbytérienne ou épiscopale de l'Église anglicane¹. Alors que la première répartit le pouvoir sur l'ensemble du territoire, la seconde risquerait de centraliser le pouvoir religieux, et de perpétuer le système catholique romain au sein de l'anglicanisme. Autrement dit, la peur du papisme se diffuse à tous les niveaux de la religion, du système de représentation (incarné par le théâtre) à la structuration de l'Église d'Angleterre.

Cependant, les théâtrophobes ont parfois recours à la figure du jésuite, qu'ils associent au papiste. Prynne condamnent les deux, en ce qu'ils profanent l'Ancien et le Nouveau Testaments dans des représentations théâtrales². Le goût jésuite pour le théâtre, préféré au simple prêche, révèle « le caractère histrionique et infernal de cette société, qui a changé la vérité de Dieu en mensonge, et l'ensemble du service divin en un spectacle³ ». Le théâtre n'a pas sa place parmi les outils catéchétiques, en ce qu'il déforme et profane le sacré. Prynne condamne par ailleurs tout recours à l'histoire sainte, que ce soit sur scène ou dans une église⁴. En condamnant à la fois la scène et l'Église, il s'attache à la réforme des deux : c'est la représentation en soi qui est condamnée, quel que soit le lieu ; et son attaque contre le théâtre participe d'une conception globale de la religion elle-même et de son enseignement. Le jésuite est ici un repoussoir, contre-exemple absolu de l'usage du théâtre en religion, mais sa figure reste employée de façon marginale, là où elle hante les traités français.

À la fin du XVII^e siècle, le critique John Dennis y a recours à son tour en inversant les attributs polémiques du jésuite, ou du moins en ne s'attachant qu'à la figure théâtrophobe de Juan de Mariana. Dans son apologie du théâtre *The Usefulness of the Stage*, le jésuite symbolise ceux qui vouent une haine tenace au théâtre : « [...] il serait aisé de montrer que ceux qui fréquent notre théâtre ont bien plus en eux de religion naturelle, que ceux qui se déclarent ses ennemis invétérés, principalement les fanatiques et les jésuites⁵ ». Dennis répète son assertion

¹ Adrian STREETE, *Protestantism and Drama in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 132.

² William PRYNNE, *Histrion-Mastix*, London, M. Sparke, 1633, p. 112.

³ « A true Iesuiticall practise, beseeming well this histrionicall infernall Society, who have turned the very truth of God into a lie, and the whole service of God into an Enterlude. » *Ibid.*, p. 117.

⁴ « la représentation de la passion de notre sauveur, ou n'importe quelle autre histoire sainte, que ce soit dans une église ou sur une scène (pratique encore en usage parmi ces profanes et sacrileges papistes et jésuites) doit être totalement abandonnée et condamnée » (« [...] the acting of our Saviours passion, or of any other sacred history, either in the Church, or on the Stage, (a practise yet in use among the prophane sacrilegious Papists and Iesuites,) is altogether to be abandoned, and condemned. ») *Ibid.*, p. 638.

⁵ « [...] it would be no difficult matter to shew, that they who frequent our Theatres, have a great deal more of natural Religion in them, than its declared inveterate Enemies, who are principally Fanaticks and Jesuits. » John DENNIS, *The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind*, London, Richard Parker, 1698, p. 117.

quelques pages plus loin¹, prenant donc soin de renverser l'imaginaire du jésuite. La société de Jésus devient l'emblème de tous les « fanatiques » qui détestent le théâtre. Cela est d'autant plus étonnant que la querelle initiée par Jeremy Collier, dans laquelle prend place l'apologie de Dennis, s'appuie en partie sur la querelle française, qui véhicule une image théâtrophile du jésuite. En cela, Dennis participe de l'entreprise de retournement des arguments théâtrophobes à l'œuvre dans la polémique autour du texte de Collier. Il révèle également les ambivalences d'un ordre jésuite généralement favorable à la comédie, mais qui compte également quelques théâtrophobes virulents, voire des dramaturges théâtrophobes².

En 1698, Collier publie *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, dans lequel il condamne notamment la mise en scène de personnages issus du clergé. Pour appuyer sa thèse, il prend pour exemple la France, où la scène théâtrale respecterait le clergé, allant jusqu'à louer Corneille et même Molière pour n'avoir jamais mis de prêtre en scène³. Selon lui, il existe en France une stricte séparation entre la scène et l'Église. Il cite Guy de Rochechouart, évêque du diocèse catholique d'Arras, pour souligner combien les autorités ecclésiastiques françaises gèrent mieux le théâtre que ce qui se fait en Angleterre. De fait, Collier inverse la tension polémique habituelle, puisqu'il ne fait plus non seulement mention de papisme, mais il prend exemple sur des figures ouvertement catholiques pour appuyer son propos théâtrophobe dans un contexte anglican, créant ainsi un front uni de toutes les religions contre le théâtre. Celui-ci, n'ayant plus aucun appui dans les rangs ecclésiastiques, apparaît dès lors comme n'ayant aucune légitimité pour représenter une quelconque figure plus ou moins liée à l'Église. Collier ne fait aucune distinction entre l'institution et ses ministres : tout clerc serait une incarnation de l'Église dans son ensemble. Représenter un prêtre sur scène reviendrait donc à faire entrer le cheval dans Troie, et offrir au théâtre la possibilité de critiquer l'Église tout entière : « faire venir l'Église au théâtre est un moyen de faire entrer le théâtre dans l'Église⁴ ». Mettre en scène un clerc brouillerait la frontière entre Église et théâtre, et troublerait les genres, en ce que la religion deviendrait matière à farce, voire serait changée en pure fiction.

¹ « And therefore the Jesuits on one hand, and the Fanaticks on the other, have always been inveterate Enemies to Plays. » *Ibid.*, p. 119.

² Le père CELLOT est de cette dernière espèce, publiant à la fois des pièces de théâtre et des traités pour dénoncer la comédie, comme dans *Panegyrici et orationes*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1631, p. 297-352.

³ Jeremy COLLIER, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, London, S. Keble, 1698, p. 123.

⁴ « To bring the Church into the Playhouse, is the way to bring the Playhouse into the Church. » *Ibid.*

Jeremy Collier craint justement que le personnage du clergé mis en scène soit un moyen de fonder une homologie entre le théâtre et l'Église, pour à terme anéantir la religion.

Les détracteurs du polémiste reprennent à leur compte cette stratégie de retournement des arguments typiques de la querelle, pour mieux affaiblir Collier. John Dennis inverse la figure du jésuite en le rangeant dans la catégorie des fanatiques. Il répond ainsi au front commun inventé par Collier : si l'Église est unie, c'est au contraire pour louer le théâtre ; ceux qui le détestent ne sont que des groupuscules minoritaires et extrémistes. Collier se trouve ainsi affublé d'alliés gênants, plus nocifs pour l'Église que pour le théâtre ; et le détracteur du théâtre devient un danger pour le camp qu'il prétend défendre. De la même manière John Vanbrugh s'amuse à faire de Jeremy Collier un acteur, dont le traité équivaut à une « performance¹ » :

[mon action], si elle ne justifie pas mon sens, justifiera ma morale, et montrera au monde, que cet honnête gentleman, en étirant sa malice et réduisant sa charité, *a joué un rôle* qui en aurait bien mieux fait un poète licencieux qu'un révérend homme d'Église².

Il actualise la menace de porosité brandie par son adversaire, pour l'affaiblir : en allant sur les terres du théâtre, Collier est devenu un véritable comédien. Mais l'argument du théâtrophile comédien renforce l'attaque politique qui vise à rappeler le passé trouble de Jeremy Collier. Vanbrugh suggère son passé de *non-juror*³, qui le rend hors-la-loi au moment où il écrit *A Short View*. L'ennemi qui avance masqué n'est donc pas l'acteur de théâtre : au contraire, celui-ci est un homme honnête, voire un allié de la religion. Par une provocation évidente, Congreve présente le théâtre comme étant l'objet des « persécutions » de Collier. Il joue sur la sémantique religieuse du martyr et de la sainte arche, la Comédie étant au service de la religion⁴. Le véritable ennemi devient l'acteur civil, qui dissimule ses positions politiques dangereuses derrière son attaque du théâtre. Collier devient ainsi une incarnation du théâtre, tel qu'il le condamne : un dispositif de critique politico-religieuse dissimulé derrière un semblant de vertu.

¹ John VANBRUGH, *A Short Vindication of the Relapse and the Provok'd Wife from Immorality and Prophaneness*, H. Walwyn, 1698, p. 1.

² « This, if it won't vindicate my sense, will justify my morals, and show the world, that this honest gentleman, in stretching his malice, and curtailing his charity, has play'd a part which wou'd have much better become a licentious poet, than a reverend divine. » *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ « Persécuter un allié (qui ne desire rien tant que de poursuivre cette alliance) comme un ennemi, est une stratégie faible et barbare » (« To persecute an allie (and that desires no more than to continue in our alliance) as an enemy, is a weak, and barbarous piece of policy. ») William Congreve, *Amendments of M. Collier's False and Imperfect Citations*, J. Tonson, 1698, p. 104-105.

Son propos finit par le desservir, et se retourner contre lui¹, habité par un trop fort désir de rébellion, là où le théâtre accompagne la monarchie et l'Église dans leurs destins :

[...] le théâtre est tombé, durant les dernières confusions qui nous ont affectés, avec la monarchie et l'Église ; signe indubitable qu'il n'était l'ennemi d'aucun des deux ; cependant Mr. Collier, parmi ses noires calomnies, ne l'accuse pas de promouvoir la rébellion ; on laissera cette pieuse entreprise à la cervelle échauffée des bigots et des enthousiastes².

Cet auteur anonyme inverse également la pensée théâtrophobe, faisant de la Comédie une alliée du pouvoir, qu'il soit temporel et spirituel, et de son détracteur un danger pour ce même pouvoir, car il prend la tête des fanatiques qui le menacent. Et lorsqu'il n'est pas un rebelle en puissance, il reste un opportuniste qui change d'avis selon les modes³. Collier incarne exactement tout ce qu'il dénonce au théâtre, jusqu'à devenir lui-même « jésuitique⁴ ». En lui assignant toutes les tares que les théâtrophobes attribuent d'ordinaire au théâtre, les apologistes font de Collier une nouvelle Climène, qui voit « des ordures » partout⁵. Mais ils retournent également à leur avantage les arguments politico-religieux défendus par Collier : loin d'affaiblir la religion, le théâtre et ses acteurs sont plus aptes à corriger les mœurs d'une Église corrompue. La Comédie fonctionne ainsi comme une nouvelle prédication, qui indique à l'Église la voie pour se réformer.

La question du pouvoir du clergé anglican

En Angleterre, l'arrivée au pouvoir de Guillaume d'Orange déstabilise les notions d'autorité, et renforce l'idée que les hiérarchies sont devenues plus fluides⁶. Mais le problème réside dans la relation de dépendance de l'Église au pouvoir politique. Par rapport à la France, l'Angleterre diffère sur au moins deux points : d'une part la religion anglicane ne dissocie pas le séculier et le religieux (puisque le roi d'Angleterre est également le chef de l'Église⁷), d'autre

¹ ANONYME, *The Immorality of the English Pulpit*, London, 1698, p. 4.

² « [...] the Stage fell, in our late Confusions, with the Monarchy and Church ; a certain sign it was a Foe to neither; nay Mr. Collier amongst his black Calumnies doth not charge it with promoting Rebellion; that Pious Work is left to the busy Heads of Bigots and Enthusiasticks. » ANONYME, *Some Remarks upon Mr. Collier's Defense of his Short View of the English Stage*, London, A. Baldwin, in Warwicklane, 1698, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ John DENNIS, *op. cit.*, p. 33.

⁵ MOLIÈRE, *La critique de l'École des femmes*, [1663] dans Georges Forestier et Claude Bourqui (éds.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2010, scène III, p. 492.

⁶ Lisa FREEMAN, « Jeremy Collier and the Politics of Theatrical Representation » dans Michael Corder et Peter Holland, *Players, Playwrights, Playhouses: Investigating Performance, 1660–1800*, Springer, 2007, p. 137.

⁷ Henry PHILLIPS, « La querelle du théâtre en France et en Angleterre », dans *France et Grande-Bretagne. De la chute de Charles I^{er} à celle de Jacques II*, Norwich, Society for seventeenth-century french studies, p. 155.

part elle n'interdit pas la représentation du personnel ecclésiastique. Ces deux points, en apparence assez peu liés l'un à l'autre, permettent d'expliquer davantage les enjeux politiques de l'affaire Collier. L'Église d'Angleterre perd en autonomie, et elle peut faire les frais de la querelle, alors qu'en France, l'Église apparaît intouchable, du fait de son indépendance vis-à-vis du pouvoir, et devient ainsi une forme de contre-pouvoir.

Mais il faut également souligner le statut particulier du théâtre dans ce contexte. Dès 1689, Guillaume met en place une réforme des mœurs, soutenue par les prédicateurs, dans laquelle le théâtre apparaît comme le symbole de la débauche qui a suivi la rigueur puritaine du milieu du siècle¹. Dans le même temps, le critique revient à adopter les positions des puritains, qui l'ont certes interdit, mais qui ont aussi exécuté le roi Charles I^{er}. De ce fait, « l'invective contre le théâtre peut désormais s'interpréter comme une tentative de sédition avec une facilité déconcertante² » souligne Clotilde Thouret, et l'Église se retrouve doublement contrainte : elle dépend du pouvoir et sa critique contre les spectacles peut se retourner contre elle. D'autant plus que les dramaturges en vogue, Vanbrugh et Congreve – que Collier attaque nommément – sont des partisans de Guillaume. Dès lors, Collier et ses soutiens sont contraints de veiller à la fois à clarifier leurs positions politiques et à réaffirmer le pouvoir de l'Église sur le théâtre, sans pour autant passer pour des rebelles.

Les adversaires de Collier mettent en avant la révérence des acteurs du théâtre, et du peuple anglais dans son ensemble, à l'égard de l'Église. L'auteur anonyme de *A Vindication of the Stage* compare la situation, en Angleterre, à celle de la France où les ecclésiastiques sont « esclaves des volontés despotiques de leur prince », qui doivent « ajuster leur doctrine au goût et au palais de la cour, sous peine de souffrir pour leur négligence³ ». Pour John Dennis, « la religion établie dans ces pays étant principalement le clergé, critiquer les prêtres revient à critiquer la religion. De plus, dans ces contrées, le clergé et le bras séculier ont une alliance plus étroite et une dépendance l'un sur l'autre plus forte qu'ici⁴ ». Les défenseurs du théâtre présentent ainsi un clergé anglais paradoxalement moins dépendant du pouvoir, jouissant d'une certaine liberté d'action, et moins soumis aux ordres fantasmés de Rome. Mais cette liberté a

¹ Clotilde THOURET, « « The yarest boar in his parish ». Figures du théâtraphobe dans les défenses du théâtre au XVII^e siècle », *Litteratures classiques*, n° 98, mai 2019, p. 169.

² *Ibid.*

³ ANONYME, *A Vindication of the Stage*, London, Joseph Wild, 1698, p. 17.

⁴ « [...] the established Religion in those Countries being almost all Priestcraft, to expose the Priests is there to expose Religion. Besides, in those places Priestcraft and Secular Policy have a nearer alliance, and a closer dependance on each other by much, than they have here [...] » John DENNIS, *op. cit.*, p. 124.

un prix et implique que l'on puisse dénoncer sur scène les possibles dérives de certains ecclésiastiques. En effet, puisqu'aucun personnage n'est épargné, alors les clercs ne peuvent non plus y échapper :

Puisque des personnes de tous rangs, allant du monarque au paysan, sont quotidiennement mis en scène, pourquoi le clergé en serait-il exempté ? Nos poètes comiques ont traité le clergé avec un respect bien plus grand que les laïcs¹.

Le théâtre ferait tout de même preuve d'un certain respect à l'égard du clergé, puisqu'il n'en aurait jamais attaqué les instances les plus hautes, signe de sa bienveillance, et de son désir de montrer davantage la piété de tous que les vices de quelques-uns². D'autant plus qu'il faut distinguer les hommes de leur doctrine, et ainsi échapper aux travers français, qui assimilent la religion au corps même du prêtre, jusqu'à en interdire la représentation. Pour Dennis au contraire, l'exception anglicane est de faire cette distinction, entre une doctrine religieuse « pure » et ses ministres plus faillibles. Revendiquer une place plus importante dans la hiérarchie sociale, comme le revendique Jeremy Collier, rendrait « ridicule » celui qui en fait la demande ; alors que s'exposer aux critiques serait le signe de sa « mansuétude et de son humilité, véritables vertus chrétiennes³ ». Tout en soulignant le traitement favorable des ecclésiastiques, Dennis provoque au passage son adversaire en lui rappelant que la preuve de sa pureté chrétienne serait justement que l'on puisse s'amuser de ses dérives.

La défense de l'anglicanisme devient l'occasion d'exciter la colère de Collier, en rappelant combien les clercs sont eux aussi soumis à la tentation :

Je me sens ici obligé de déclarer que je ne cherche en aucun cas à élaborer une réflexion sur l'Église d'Angleterre, dont je suis satisfait, dont je vanterai le clergé davantage qu'aucune autre Église ; des clercs qui s'illustrent autant pour leur piété que pour leur savoir ; pourtant, puis-je me hasarder à affirmer qu'il y en a parmi eux qu'on ne pourra jamais soupçonner d'avoir été corrompus par les spectacles mais qui retournent la bouteille plus souvent que le sablier, [...] contemplent un jeu de dés plus souvent que les Pères et les Conciles, and méditent et comptent sur le hasard bien plus que sur la Providence⁴.

¹ « For, since persons of all degrees, from Monarch to Peasant, are daily brought upon the Stage, why should the Clergy be exempted ? The Clergy have been treated by our Comick Poets with a great deal more respect than the Laity. » *Ibid.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 124.

³ « [...] the way for a Clergyman to secure himself from contempt, is not to boast of secular advantages which in him is truly ridiculous, but to shew his Meekness and his Humility, which are true Christian virtues. » *Ibid.*, p. 126.

⁴ « But here I think my self oblig'd to declare, that I by no means design this as a reflection upon the Church of England, who I am satisfy'd may more justly boast of its Clergy, than any other Church whatsoever; a Clergy that are equally illustrious for their Piety and for their Learning, yet may I venture to affirm, that there are some among them, who can never be suppos'd to have been corrupted by Play-houses, who yet turn up a Bottle oftner than they

La provocation est triple. Premièrement, les ecclésiastiques s'adonnent aux jeux tout autant que les laïcs. Deuxièmement, ce goût pour les jeux de hasard les détourne de leurs activités sacerdotales. Troisièmement, ils se servent du théâtre comme d'un paravent, afin de dissimuler leur propension à d'autres divertissements répréhensibles. Sans compter qu'il s'agirait là de la description d'un clergé exemplaire. La scène dévoilerait en fin de compte ces vices cachés, et serait un outil de réforme d'un personnel ecclésiastique trop porté sur la bouteille et les dés. Dès lors s'établit un jeu croisé de rapports de pouvoir, où le théâtre et l'Église sont tous deux sous la coupe du pouvoir politique, mais où l'un devient un outil de réforme de l'autre. Refuser que le théâtre puisse critiquer le clergé anglican – dans le contexte de la Restauration, où dénigrer le théâtre équivaut à adopter les thèses puritaines – revient à s'ériger en adversaire du système politique en place. Revendiquer que les ecclésiastiques ne puissent être représentés sur scène, c'est leur conférer un statut d'exception, et donc se rapprocher dangereusement d'un système proche du modèle catholique français. Autrement dit, la stratégie de John Dennis consiste à montrer qu'accuser le théâtre revient à se définir implicitement comme un adversaire, non seulement politique, mais aussi religieux. C'est pourquoi il range Collier parmi les « fanatiques » :

Ce qui ouvre les yeux des hommes comme le fait la scène, en purgeant nos passions et nous instruisant de notre devoir ; et ce qui élève leur esprit, les fera naturellement rétifs aux folies superstitieuses et à se rendre esclaves de la prêtrise. Et ce qui expose l'hypocrisie, comme le fait la scène, leur fera naturellement répudier le fanatisme et l'austérité affectée des bigots. C'est pourquoi les jésuites d'une part, et les fanatiques de l'autre, ont toujours été des ennemis invétérés des spectacles¹.

La haine du théâtre de Collier en fait un ennemi religieux, un catholique « jésuite », comme se plaît à le suggérer aussi Thomas d'Urfey dans sa préface de *The Campaigners*². Mais derrière cette accusation d'ennemi politique et religieux, se pose avec Jeremy Collier la question du rôle politique de l'Église dans la société anglaise. Là où ses détracteurs revendiquent que le théâtre et le clergé puissent être tous deux associés au politique, jouir d'un pouvoir presque similaire, et ainsi se critiquer mutuellement, Collier prône une Église qui serait l'unique appui des autorités. Dans *A Second Defense of the Short View*, il récuse cette possible égalité entre la

do an Hour-glass, [...] contemplate a pair of Dice more frequently than the Fathers or Councils, and meditate and depend upon Hazard, more than they do upon Providence. » *Ibid.*, p. 25.

¹ « That which opens men's eyes as the Stage does, by purging our passions and instructing us in our duty; and that which raises their minds, will make them naturally averse from superstitious foppery, and from being slaves to Priestcraft, And that which exposes Hypocrisy, as the Stage does, must naturally make them averse from Fanaticism and the affected austerity of Bigots. And therefore the Jesuits on one hand, and the Fanaticks on the other, have always been inveterate Enemies to Plays. » *Ibid.*, p. 119.

² Thomas D'URFEY, *The Campaigners*, A. Baldwin, 1698, p. 4, 16 et 24.

scène et l'Église. Il rappelle que les deux ne jouissent pas de la même implantation dans l'espace public, puisque se rendre à l'Église est un devoir¹, quand le théâtre reste une activité dangereuse laissée au libre examen de chacun. Il souligne également le pouvoir du prêtre, seul apte à délivrer la parole de Dieu, que l'Église refuse par ailleurs au pouvoir civil. Collier établit pour l'Église un statut d'exception, qui la rend en quelque sorte indépendante du pouvoir² : attaquer les prêtres reviendrait à tomber sous la loi de l'Église et de l'Etat. Et Collier ainsi de rétablir une hiérarchie entre le théâtre et l'Église, cette dernière redevenant un pilier du pouvoir politique, pour réduire au silence les comiques qui voudraient se moquer des clercs.

Dans les deux affaires emblématiques de la querelle de la moralité du théâtre, qui secouent la France et l'Angleterre à la toute fin du XVII^e siècle, se nichent des enjeux politiques qui dépassent la simple question de la comédie. Avec l'écrit scandaleux du père Caffaro, c'est la régulation du public qui est en jeu, le pouvoir des confesseurs dans ce contrôle, et la peur d'accorder au peuple une liberté dont il userait sans retenue. Avec le traité sulfureux de Jeremy Collier, c'est le poids du théâtre comme allié de la couronne, et la dépendance ou non du clergé vis-à-vis du politique. Dans les deux cas, là où les défenseurs du théâtre affirment que le clergé fait lui aussi partie du peuple qu'il corrige, est soumis aux mêmes tentations, et suggèrent une égalité de pouvoir entre la scène et la chaire pour réformer les mœurs, chacun à leur manière, les théâtrophobes revendiquent pour l'Église un statut d'exception, suggérant que le pouvoir que s'arrogue le théâtre n'est en fait qu'une usurpation de prérogatives religieuses. Dans les deux cas, l'homologie est plus que jamais présente : soit Église et théâtre ont les mêmes pouvoirs, soit le théâtre cherche à accaparer les biens de l'Église.

Le théâtre, pilleur de l'Église

Le théâtre commettrait, au détriment de l'Église, un triple vol : de temps, de fidèles et d'argent. Que ce soit un fantasme ou non, la désertion des fidèles est une image constante dans la querelle, et un élément récurrent et fondamental de la pensée théâtrophobe : le théâtre volerait à l'Église ses fidèles, au nez d'un clergé impuissant. Si les spectacles comme les messes ont lieu tous les jours, c'est le dimanche qui concentre toutes les polémiques, parce que c'est un jour chômé. Entièrement dévolu à la piété, au regard des institutions religieuses, le dimanche est aussi le jour où la Comédie peut attirer à elle le plus grand nombre de spectateurs. Pourtant

¹ Jeremy COLLIER, *A Second Defence of the Short View*, London, S. Keble, 1700, p. 35.

² *Ibid.*, p. 130-131.

le temps dominical est très tôt régulé par les lois. En Angleterre, on interdit aux théâtres de jouer ce jour-là, dès le début du XVII^e siècle. En France, les premières interdictions de représentation les jours de fêtes sont édictées en 1588¹, bien que les textes canoniques le condamnent cette pratique dans les conciles dès le V^e siècle². Le 12 novembre 1609, est publiée une ordonnance de police « touchant la discipline qui doit être observée par les comédiens », et qui régule à la fois les horaires et les tarifs pratiqués à l'hôtel de Bourgogne et l'hôtel d'Argent. Concernant les heures de représentation, il s'agit de ne jouer qu'entre quatorze et seize heures trente en hiver :

Nous avons fait et faisons très expresses inhibitions et défendons aux dits comédiens, depuis le jour de la saint Martin jusqu'au quinzième février, de jouer passé quatre heures et demie au plus tard ; auxquels pour cet effet enjoignons de commencer précisément avec telles personnes qu'il y aura à deux heures après midi, et finir à la dite heure ; que la porte soit ouverte à une heure précise, pour éviter la confusion qui se fait dedans ce temps, au dommage de tous les habitants voisins³.

Le texte ne mentionne pas les plaintes déposées par les ecclésiastiques, mais insiste sur les troubles à l'ordre public. Les ordonnances qui suivent insistent encore sur les problèmes d'agitation du public, de rixes devant le théâtre, au nom de la tranquillité publique. Mais concernant le temps, il est réparti de façon à ce que le théâtre puisse se tenir entre sexte et les vêpres (qui se tiennent à la tombée de la nuit⁴). Le dimanche est donc justement réparti entre la dévotion (le matin et le soir) et le divertissement (l'après-midi). Cependant, il est peu probable que les comédiens respectent ce temps officiel : ils jouent le dimanche en Angleterre, et font glisser en France la plage horaire des représentations. L'abbé de Pure demande que l'on commence « en hiver à trois heures et demie, en été à quatre heures et demie », soit entre deux et trois heures et demie après le temps officiel ; ce qui indique que les spectacles commençaient encore plus tard et empiétaient sur les vêpres. Mais rien n'indique qu'ils concurrençaient également le grand temps religieux de la messe dominicale, quand bien même l'horaire n'est pas officiellement fixé avant 1730⁵. Seul Laurent Pégurier fait explicitement état de cette concurrence :

¹ L'arrêt du 10 décembre 1588 interdit aux comédiens, tant italiens que français, de jouer les jours de fêtes, sous peine d'amende et de punition corporelle. Nicolas de LA MARE, *Traité de la police*, Paris, J. et P. Cot, 1705, p. 439.

² Simon GABAY, *op.cit.* p. 65.

³ Nicolas de LA MARE, *op. cit.*, p. 440.

⁴ Fabien CAVAILLE, « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance », dans *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 41.

⁵ Marie-Hélène FROESCHLE-CHOPARD, « Les visites pastorales de Provence orientale du XVI^e au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 63 / 171, 1977, p. 273-292, p. 283.

Vous savez mal l'heure de la Comédie, les portes en sont ouvertes longtemps avant que l'on ne ferme celles des Églises, et surtout de celle de Saint Sulpice, où l'on prolonge les Offices autant qu'on le peut, pour gémir devant Dieu de tout le mal qui se fait dans le même temps, surtout à la Comédie¹.

Non seulement les théâtres ouvrent plus tôt que prévu, mais les offices tardent à finir, afin d'empiéter à leur tour sur la Comédie. Il semble que les paroisses profitent de ce décalage pour faire durer la messe et retenir les fidèles au moment même où la Comédie accueille ses premiers spectateurs. Or les prédicateurs ne cessent de décrire leurs paroisses désertées, face à un théâtre qui remplit sans difficulté ses salles. En jouant sur le contraste entre le lieu de dévotion vide et la salle de spectacle pleine à craquer, ils adoptent une posture de victimisation et d'inégalité de traitement, tel Nicolas de Dijon qui constate que « la salle de la comédie est toujours remplie de monde, pendant que nos églises sont désertes et ressemblent à des solitudes² ». Face à l'austérité prônée par le christianisme, et la réforme catholique en cours, qui veille à recadrer les pratiques de piété, le théâtre apparaît au contraire comme un espace de séduction et de tentation. Mais ce combat pour interdire les représentations du dimanche révèle également une façon de penser l'utilité du temps libre³.

En Angleterre : le temps compté

En Angleterre, le temps devient un facteur particulièrement important dans la querelle du théâtre, en ce qu'il est perçu comme devant être utile. Dès le XVI^e siècle, l'usage du temps est lié à l'idée d'une entreprise vertueuse : le temps est compté, donc précieux, et ne doit être employé qu'à des fins utiles ; d'où une peur du gâchis⁴. Comme la vie est brève, il faut employer tout ce que l'on peut à glorifier Dieu⁵. Le temps passé au théâtre ne produit rien, si ce n'est l'oisiveté d'un spectateur qui passe son dimanche à autre chose qu'aux pieuses méditations⁶. Cette obsession du temps utile n'est pas l'apanage des théâtrophobes. Thomas Heywood loue le théâtre parce qu'il évite aux galants de « perdre leur temps⁷ », et s'avère au contraire utile

¹ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 176.

² NICOLAS DE DIJON, « Dixième sermon. Troisième obstacle du salut. Les spectacles publiques », dans *Pharaon reprouvé*, Lyon, Claude Muguët, 1685, p. 321.

³ Ubaldo FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni : per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, chap. 3 « Il tempo e il denaro dell'attore », Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 75-96.

⁴ Russell A. FRASER, *The War against Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 61.

⁵ Phillip STUBBES, *The Anatomie of Abuse*, London, Richard Jones, 1583, p. 152.

⁶ Thomas BRASBRIDGE, *The Poore Mans Jewell*, London, Thomas Dawson, 1578, p. 12.

⁷ « And did it nothing but in pleasing sort, / Keepe gallants from mispending of their time », « To them that are opposite to this worke. », Thomas HEYWOOD, *An Apology for Actors in Three Books*, reprinted for the Shakespeare Society, 1612.

aux spectateurs, qui y découvrent un modèle héroïque à suivre. William Davenant défend les spectacles, en raison du plaisir qu'il apporte, et qui évite ainsi le public à sombrer dans l'aigreur d'une vie triste, pouvant mener à la sédition¹. Le temps passé au théâtre est aussi utile et nécessaire pour calmer les esprits et étouffer les pensées politiques potentiellement dangereuses.

Le temps anglais est compté, et il ne faut pas le gâcher en des divertissements vains. Dès 1583, Henry Crosse rappelle combien il faut gérer le temps qui nous est imparti : « Le temps file vite, et ainsi nous devons sauver le temps, puisque nous n'avons pas tant, alors que nous le perdons volontairement et nous en abusons² ». En cela, le théâtre vole un temps nécessaire au salut de son âme :

Je voudrais qu'à Dieu vous accordiez le temps que vous consommez dans ces vanités, pour chercher la vertu et la gloire. Car à parler honnêtement, tout ce qui n'est pas employé à l'usage auquel il était destiné, peut être dit perdu. L'homme est né, et a le bénéfice du temps qui lui est accordé, pour cette fin : qu'il honore, serve et aime son créateur, et qu'il médite sur Sa bonté. Tout ce qui est accompli sans ce but est, à n'en pas douté, rejeté.

Oh, comment pouvez-vous justifier la perte de votre temps ! Imaginez-vous qu'on ne demandera jamais de comptes sur votre vie de négligence³ ?

Il ne s'agit pas forcément du dimanche, mais bien de l'ensemble du temps libre, qui ne doit pas être dévolu à autre chose qu'à la dévotion. La condamnation du théâtre s'inscrit dans un refus de toute débauche et un éloge de la frugalité. Gervase Babington propose par exemple de vivre selon deux principes : son salut lors du jugement dernier et une vie en accord avec les préceptes divins. Pour sauver son âme, il faut éviter la « grande vanité des choses terrestres », et la quête d'une joie frivole par « la musique, les bouffons, les distractions et les spectacles⁴ ». Cette philosophie invite à ce que les arts soient utiles. En promouvant également une culture qui doit

¹ William DAVENANT, *A Proposition for Advancement of Moralitie. By a new way of Entertainment of the People.*, London, 1654, p. 24.

² « Time flyeth away apace, and therefore we are commanded to redeeme the time, seeing we haue but too much, when we wilfully loose and abuse it. » Henry CROSSE, *Vertues Common-vvealth*, London, Thomas Creede, 1583, f^o. Q2r.

³ « I would to God you would bestowe the time you consume in those vanities in seeking after virtue, & glorie. For to speake trulie, whatsoeuer is not conuerted to the vse wherefore it was ordained, maie be said to be lost. For to this end was man borne, and had the benefit of time giuen him, that he might honor, serue, and loue his Creator, & thinke vpon his goodnes. For whatsoeuer is done without this is, doubtles cast awaie. Oh, how can yee then excuse your selues for the losse of time! do ye imagine that your carelesse life shal neuer bee brought into question. » Anthony MUNDAY, *A Second and Third Blast*, London, Henry Denham, 1580, p. 67.

⁴ « The great vanitie of all earthly things, which men so hunt after, doth showe, that our care shoulde not bee so much of these matters, as it is, but rather howe to haue our soules saued, when all these shall haue their end. [...] Que. What chiefe desires of men can you name vnto mee ? Ans. Mirth and ioy, a light and a chèrefull heart is greatly wished, and sought for of all men, by Musicke, by iesters, by sportes, and playes [...] » Gervase BABINGTON, *A very fruitfull exposition*, London, Henrie Midleton, 1583, p. 8.

servir la société, Stephen Gosson se fait le représentant de la classe moyenne anglaise, née du développement de Londres depuis le milieu du XVI^e siècle, qui souhaite mettre à profit toutes les minutes pour les rendre rentables¹. La dénonciation du dimanche passé au théâtre participe d'une réflexion plus large sur la gestion du temps libre et de l'absentéisme au travail, qui excède le seul cadre du dernier jour de la semaine. Si le dimanche est particulièrement incriminé, c'est parce que c'est notamment ce jour-là que l'on peut entendre ces injonctions à mieux gérer ses heures de loisir, à l'occasion des sermons, comme le souligne Margot Heinemann². En dénonçant un temps passé à la Comédie plutôt qu'à la dévotion, les théâtrophobes se plaignent donc surtout d'une mauvaise gestion du temps, qui ne rapporte aucun profit³. Que le divertissement puisse être une économie à part entière semble insupportable⁴. Dès lors, il est présenté comme investissement à perte, qui ne produit rien d'autre que de l'immoralité, et ne peut servir qu'au développement des pires vices urbains. Le théâtre serait surtout comme un gouffre financier, aux effets socialement indésirables.

Le dimanche en France et le vol des fidèles

En France, il existe également cette concurrence entre le spectacle et le sermon, le dimanche. Pierre Le Brun avance des raisons purement commerciales qui empêcheraient les comédiens de cesser de jouer ce jour-là : « les comédiens d'aujourd'hui jouent les jours de Fêtes et de Pénitence, et l'on n'a jamais pu obtenir d'eux qu'ils cessassent au moins les Dimanches, parce que le Parterre, disent-ils, n'est rempli que ce jour-là⁵ ». Il oppose la basse justification pécuniaire à la sainteté du jour de Dieu, renforçant l'aspect mercenaire des gens de théâtre. Mais ce qui scandalise surtout l'abbé, c'est que le théâtre puisse se tenir tous les jours, dans des salles implantées dans l'espace urbain⁶. Cela dit, le dimanche reste symboliquement le jour sur lequel se concentre l'attention des théâtrophobes, car jouer la Comédie à ce moment-là revient

¹ William RINGLER, *Stephen Gosson. A Biographical and Critical Study.*, vol. 25, Princeton, Princeton University Press, 1942, p. 1.

² Margot HEINEMANN, *Puritanism and Theatre : Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge University Press, 1980, p. 32.

³ John FIELDE, *Treatise of Daunses*, 1581, f^o. A5r.

⁴ Olivier SPINA, *Une ville en scènes : politique et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Classiques Garnier, 2013, p. 610.

⁵ Pierre LE BRUN, *op. cit.*, p. 109.

⁶ « La troisième remarque est, qu'au temps de saint Thomas les Auteurs comiques ne montaient point sur des Théâtres publics, et qu'ils joignoient simplement quelques voix ou quelques instruments de Musique à la récitation de leurs Vers dans des maisons particulières, ce qui est bien différent d'avoir un Théâtre fixe pour y monter tous les jours, et y faire paraître des femmes avec les ajustements les plus recherchés, comme font les Comédiens d'aujourd'hui. » *Ibid.*, p. 112.

à voler à Dieu ce temps qui lui est dévolu¹. Ce jour-là, on doit mettre tout son plaisir en Dieu, sans quoi l'on est coupable d'une « profanation manifeste du saint jour² », le théâtre cherchant à « détruire en une heure de temps tous les bons sentiments que les Prédications avaient fait naître dans les âmes pendant toute une semaine³ ».

Deux stratégies peuvent empêcher que le théâtre ne vole davantage de temps à l'Église. La première consiste à étendre les restrictions qui s'appliquent déjà à la Comédie. Il est en effet interdit par décret de jouer à partir de Pâques, bien que la réitération de cet ordre, par de multiples décrets successifs, suggère qu'il est peu observé⁴. Certains ecclésiastiques souhaitent cependant empêcher la tenue des spectacles durant l'hiver. C'est le cas de l'évêque d'Arras, qui condamne les spectacles qui se tiennent dans les temps « que l'Église consacre d'une manière particulière à la piété et à la pénitence tels que l'Avent et le Carême⁵ ». Cette période de pénitence est également le temps des grandes stations, où les paroisses rivalisent de prédicateurs vedettes, et où les fidèles courent de paroisse en paroisse pour entendre les plus beaux sermons⁶. Interdire le théâtre durant cette période revient à laisser le champ libre au spectacle catéchétique. Jean Gerbais veut lui aussi interdire le théâtre en temps de carême, car cela va à l'encontre de l'esprit de pénitence, mais aussi pour empêcher le théâtre de s'inscrire dans le calendrier religieux. Il s'indigne que l'on puisse faire entrer la comédie « dans la sanctification des fêtes et des dimanches⁷ ».

La seconde stratégie vise à incriminer directement ceux qui sont coupables de cette honteuse répartition, à savoir les fidèles. Jean Le Marcant se propose de faire les comptes du temps passé à chacun des établissements rivaux, pour mieux condamner cette inégalité de traitement :

¹ Pierre NICOLE, *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, Laurent Thirouin (éd.), Paris, Honoré Champion, 1667, p. 48.

² Jacques Bénigne BOSSUET, « XXX. Profanation du dimanche », *op. cit.*, p. 249.

³ Jean LE MARCANT, *La conduite du vrai chrétien*, Paris, E. Couterot, 1694, p. 425.

⁴ Gaston MAUGRAS, *op. cit.*, p. 131.

⁵ Guy de Sève de ROCHECHOUART, *Recueil des ordonnances, mandements et censures de M. l'évêque d'Arras*, C. Duchamp, 1710, p. 35.

⁶ Voir sur ce point le chapitre 9, p. 362-372.

⁷ Jean GERBAIS, *op. cit.*, p. 109.

Mais si ces spectacles vous sont défendus en toutes sortes de jours, combien davantage les devez-vous fuir dans les Dimanches et les Fêtes ? car n'est-ce pas profaner ces saints jours ? n'est-ce pas les dérober à Dieu, pour les consacrer au Diable ? n'est-ce pas faire une profession publique que vous n'êtes Chrétiens et Chrétiennes que de nom, *puisque vous aimez mieux employer deux ou trois heures aux spectacles, qu'une demi-heure à l'Eglise*, pour vous disposer à une bonne Communion ? Ne vous vantez donc plus d'avoir saintement célébré les Fêtes ou les Dimanches, parce que vous y avez entendu la sainte Messe, et que vous vous êtes abstenus du travail, puisqu'il est vrai que vous les avez violés autant de fois, que vous vous êtes rendus à ces pernicieuses assemblées : vous y avez plus déshonoré Dieu cent fois, que vous ne l'avez honoré par la Messe que vous avez entendue : il vous regarde donc comme autant de profanateurs des jours qui lui sont dédiés, et vous châtiara sur ce point selon vos démérites¹.

Il insiste moins sur la désertion des fidèles que sur le choix d'une messe courte, qui permet d'accorder plus de temps à la Comédie qui, elle, est incompressible. L'abbé La Grange déplore aussi cette inégale répartition du temps dominical :

L'Auteur de l'Écrit se trompe donc bien grossièrement, quand pour prouver qu'on peut aller à la Comédie le Dimanche, et qu'on ne pêche point en y assistant ces saints jours ; il dit que les Chrétiens ont satisfait à tous les devoirs dont nous venons de parler lorsqu'ils y vont ; & que ce n'est qu'après qu'ils ont assisté à tout le Service Divin qu'ils cherchent à se délasser de cette longue application. Il devrait bien plutôt faire réflexion, que ceux qui passent si mal les dernières heures de la journée, ont perdu toutes les autres dans la paresse, dans la fainéantise, ou dans d'autres sortes de divertissements ; et que s'ils ont passé quelque temps à l'Église, *ils ont borné cet espace par celui de la Messe la plus courte qu'ils ont trouvée*².

La Grange comme Le Marcant ciblent une messe « courte », qui ne dure guère plus « d'une demi-heure », et font implicitement référence aux messes basses qui permettent de réduire le temps consacré à la dévotion. Le scandale réside dans le fait que les fidèles parviennent à se rendre aux spectacles tout en observant leurs devoirs de piété et en usant des différentes options que l'Église leur offre pour servir leur soif de divertissement.

La question du temps volé à l'Église, ainsi que du vol de ses ouailles, prend deux formes complémentaires. D'un côté, on convoque l'image d'une église vidée de ses fidèles ; mais cette désertion tient à deux facteurs : soit les fidèles manquent la messe (ou en partent avant la fin) pour aller au théâtre, soit ils se rendent dans d'autres paroisses pour assister à une messe plus courte. De l'autre, on avance que cette désertion est en fait la désaffection des fidèles : c'est ce que dénonce La Grange lorsqu'il affirme « que ceux qui passent si mal les dernières heures de la journée, ont perdu toutes les autres dans la paresse, dans la fainéantise, ou dans d'autres

¹ Jean LE MARCANT, *op. cit.*, p. 435.

² Charles LA GRANGE, *Réfutation d'un écrit*, 1694, p. 81.

sortes de divertissement ». C'est aussi ce que déplore Laurent Pégurier, rendant ainsi inefficace la répartition du dimanche entre messe et comédie :

Mais quand [...] la Comédie commencerait à la même heure que le Sermon, il n'y aurait ni plus, ni moins de monde au Sermon ; ou à la Comédie ; puisque comme je vous ai déjà dit, et que tout le monde sait, ce ne sont pas ordinairement ceux qui ont assisté l'après-midi au Service divin qui se trouvent le soir à la Comédie¹.

La tenue des spectacles empêcherait que les brebis égarées ne retournent au troupeau, aveuglées par les spectacles qui rendent l'office religieux invisible. Mais dans ces deux cas, les églises ne sont pas véritablement désertées : soit le public réduit son temps de piété, soit il omettait déjà de se rendre à la messe. Autrement dit, le théâtre vole moins le temps et les fidèles de l'Église, qu'il ne révèle combien l'Église peine à attirer.

La fin du XVII^e siècle marque un infléchissement des positions sur le vol des fidèles. Laurent Pégurier confirme « ce que tout le monde sait », à savoir qu'il se produit une forme de scission sociale, entre les fidèles qui se sont égarés au théâtre, et des dévots plus assez exemplaires pour les ramener dans le droit chemin. Au tout début du XVIII^e siècle, le protestant Jean La Placette publie des *Reflexions chrétiennes sur divers sujets*, dont le théâtre, dans lequel il souligne la fragilité d'une Église « dans la souffrance », qui ne parvient pas à tenir ses fidèles. Après avoir argumenté sur le « temps que l'on perd à la Comédie », il poursuit sur la danse, insistant sur « la perte du temps qu'on y passe », commune aux deux activités². Après avoir expliqué les dangers de la danse, il conclut sur le décalage entre les plaisirs individuels et frivoles, et la douleur collective de son Église :

Quand même tout ce que je viens de dire ne serait pas vrai, je ne vois pas comment on pourrait me nier que ce ne soit un contretemps insupportable, que de rechercher tous ces vains divertissements lorsqu'on est appelé à gémir et à pleurer, comme on l'est toutes les fois que l'Église est dans la souffrance. En effet, s'abandonner alors à la joie, et se plonger sans réserve dans les plaisirs des mondains, c'est faire voir avec la dernière évidence qu'on regarde les maux de l'Église avec un œil fort indifférent [...]. Est-ce là cependant quelque chose de fort extraordinaire que de voir l'Église de Dieu dans l'affliction ? N'est-ce pas là l'état où elle se trouve presque toujours, sur tout depuis trente ans, ou environ ? Je ne m'amuserai pas à prouver, ou même à presser ceci. Il faudrait être aveugle pour ne le pas voir, et plus que stupide pour y être insensible³.

Il met au second plan les arguments topiques de la querelle (la perte de temps, le renoncement à la chasteté, l'impudeur et l'exhibition de soi), au profit d'une nouvelle stratégie, qui consiste

¹ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 176-177.

² Jean LA PLACETTE, *Reflexions chrétiennes sur divers sujets*, Pierre Brunel, 1707, p. 280.

³ *Ibid.*, p. 282-283.

à mettre en évidence les difficultés de son Église, affaiblie « depuis trente ans ou environ ». Installé depuis 1686 à Copenhague, où il tient le rang de pasteur de l'église française, La Placette fait probablement référence au tournant dévot du règne de Louis XIV, amorcé au début des années 1680¹, qui aboutit à la révocation de l'Édit de Nantes le 18 octobre 1685. L'effet recherché est d'opposer un théâtre florissant à une Église souffrante, et donc de les lier directement : le profit de l'un se fait au détriment de l'autre. Qui se réjouit à la scène est en réalité insensible à la douleur des siens.

Cette inflexion stratégique n'est pas propre au protestantisme. Valentin Esprit Fléchier, évêque de Nîmes, y a également recours dans les mêmes années. Daté du 8 septembre 1708, son mandement « contre les spectacles » condense et explicite les non-dits politiques de la querelle. Tout d'abord, à l'instar de La Placette, il résume en un seul paragraphe liminaire toutes les accusations que l'on peut lancer contre la comédie², avant d'amorcer un nouvel argumentaire, plus politique. Plus que le spectacle en soi, c'est la crainte de voir s'installer une « habitude de plaisir », qui s'est répandue de façon incontrôlée : « vous faisiez part de ces recreations empoisonnées aux personnes que vous aimiez, et ce qui est plus déplorable, vous donniez à vos enfants encore innocents, la vue de ces vanités, pour récompense de leur sagesse³ ». Face à ce dérèglement, Fléchier semble avouer la faiblesse de son diocèse, et s'accuse de s'être trop longtemps tu, suffisamment pour l'Église catholique puisse paraître « tolérante » à l'égard de la comédie. Dès lors, le théâtre devient une puissance hérétique qui « établit sa domination » sur la ville et « prétend régner sur nos diocésains⁴ ». L'auteur présente l'Église en proie à un double combat contre l'hérésie : alors que les ecclésiastiques étaient « assez occupés à ramener les hérétiques » protestants, ils n'ont pas vu à temps « cet esprit immonde » s'immiscer dans les cœurs. Nîmes a été en effet majoritairement protestante durant les XVI^e et XVII^e siècles (elle a été le théâtre d'un massacre de catholiques, à la Saint-Michel de 1567), avant de retomber aux mains des catholiques en 1685. Depuis, elle est sujette à quelques révoltes protestantes, comme lors de la répression du Moulin de l'Agen en 1703. Fléchier souligne que le théâtre parvient à unir toutes les religions contre lui, et ainsi dépasser

¹ Thierry SARMANT, « Dieu et le roi », dans *Louis XIV*, Paris, Tallandier, 2014, p. 281-296.

² « Nous voyons avec douleur depuis quelque temps, l'affection et l'empressement que vous avez pour les Spectacles, que nous avons souvent déclarés contraires à l'esprit du Christianisme, pernicieux aux bonnes mœurs, et féconds en mauvais exemples, où, sous prétexte de représentations et de musiques innocentes par elles-mêmes, 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. » Valentin ESPRIT FLECHIER, *op. cit.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 238.

⁴ *Ibid.*, p. 240.

les conflits interreligieux, puisque les protestants ont « horreur de ces corruptions publiques », tout comme les catholiques les « condamne[nt]¹ ». Mais malgré le front commun des deux religions, il déplore que les spectateurs, issus des camps autrefois ennemis, en oublient les préceptes. Si les catholiques doivent avoir honte de leur comportement, il prend à parti les nouveaux convertis, au nom de leur ancienne doctrine :

Ceux qui sont nés dans les lumières de la foi et de la Religion Catholique, ne rougissent-ils pas d'avoir part à ces œuvres de ténèbres : mais vous, Mes très-chers Frères, qui êtes sortis du sein de l'hérésie, quand ce ne serait qu'en apparence, dans le temps que vous viviez dans le libre exercice de vos erreurs, osiez-vous, ou par crainte, ou par conscience, approcher de ces spectacles que vous fréquentez aujourd'hui² ?

L'interpellation sonne comme un aveu de faiblesse : Fléchier est contraint à rappeler la doctrine hérétique pour raisonner ses nouveaux convertis, mettant le catholicisme face à un double échec. D'une part, il admet l'échec de la conversion, d'autre part il souligne l'échec du catholicisme dans la lutte contre le théâtre : la « crainte » et la « conscience » protestantes semblaient plus aptes à interdire la fréquentation des spectacles que la doctrine catholique. Cependant, Fléchier décrit une Église soudée malgré ses dissensions. Il suggère l'univocité du dogme catholique, niant les particularités locales dues aux différents rituels qui régissent les diocèses de France, préférant plutôt un échange harmonieux entre l'Église et ses prélats, puisque « l'Église condamne et que nous condamnons avec l'Église³ ». Cette unanimité vise à gommer la multiplicité des voix qui s'élèvent au sein-même de l'Église, et participe de cette uniformisation du discours ecclésiastique contre le théâtre, à l'instar de Laurent Pégurier et Jean Gerbais.

L'originalité du mandement de Fléchier est d'élargir la querelle du théâtre à la situation politique française. C'est en effet au nom d'une affliction générale, qui frappe toute la France, ainsi que l'Église :

¹ *Ibid.*, p. 235-236.

² *Ibid.*, p. 238-239.

³ *Ibid.*, p. 235.

Convient-il, Mes très-chers Frères, d'étaler sur des théâtres un attirail de vanité ; d'y jouer des Scènes divertissantes, et d'y remplir l'esprit et le cœur des peuples de frivoles et ridicules passions, dans des conjonctures où toute créature gémit dans l'attente d'un terrible événement ; où chaque citoyen doit prier pour son Prince, et craindre pour sa patrie ; où le Roi s'humiliant le premier lui-même sous la main toute-puissante de Dieu, implore ses anciennes miséricordes ; et touché des malheurs d'une guerre que la justice et la Religion l'obligent de soutenir, met tout son Royaume en prière, et fait passer de son cœur royal dans celui de tous ses Sujets, son humble confiance en Dieu, et sa charité pour son peuple¹.

Il fait référence à la guerre de succession d'Espagne qui sévit depuis le début du XVIII^e siècle, et probablement aux défaites récemment essuyées par Louis XIV, dans le nord de la France et à Turin. Le siège de Toulon de 1707, qui voit pourtant la France victorieuse, est peut-être également encore dans les esprits. Le théâtre interromprait ces prières ordonnées dans toute la France, à un moment où l'Église participe à cette crise, et « retranche même dans les jours de tristesse et de deuil, les solemnités de son culte, les parures de ses Autels et de ses Ministres, la douceur même et la gaieté de ses chants ». Dès lors, le texte présente un bloc uni et solidaire, composé de l'État et de l'ensemble des religions, contre un théâtre à contre-courant, et fait implicitement du spectateur qui se réjouit en ces temps de deuil, un traître à sa foi et à sa patrie.

L'affaire devient politique, puisque les comédiens fragilisent non seulement l'Église, mais la France tout entière. Fléchier fait état d'une double tentative d'implantation des acteurs dans Nîmes. Ils sont décrits comme des parasites « méprisés et misérables » que l'Église assiste charitablement ; mais aussi comme une figure étrangère : « Vous aimiez à voir et à entendre ces filles de Babylone, qui chantaient les cantiques de leur pays² ». Les comédiens symbolisent à la fois la menace religieuse et apocalyptique de « Babylone » et la crainte d'une invasion étrangère qui empêche le peuple français de s'unir aux lamentations de son pays.

Plutôt que de mettre en avant les arguments topiques de la querelle, La Placette comme Fléchier privilégie des raisons plus concrètes pour interdire le théâtre. Il n'est plus tant question de la représentation en elle-même que de la manifestation de réjouissances à l'engouement incontrôlé, qui détonnent dans le paysage politique d'une France en crise. Mais non contents d'accaparer l'esprit des chrétiens et convertis, ces comédiens étrangers sont coupables d'un autre vol, encore plus concret : en venant à Nîmes, « ils avaient conçu le dessein et l'espérance de s'enrichir », si bien que « l'argent, qui vous coûte tant à donner à nos hôpitaux,

¹ *Ibid.*, p. 241.

² *Ibid.*, p. 237.

vous le donnez là avec complaisance ». À la question du détournement des fidèles s'ajoute celle, bien plus douloureuse, du détournement des biens.

Du vol de temps au vol d'argent

Le théâtre déroberait l'argent, si ce n'est de l'Église, du moins de ceux dont elle a charge d'âme. Dans son mandement aux paroissiens de Nîmes, Fléchier s'emporte contre ses fidèles qui ont perdu la mémoire de leurs obligations :

Vous réserviez au soulagement de vos Frères l'argent qu'il ne vous était pas permis d'employer à cette sorte d'amusement. Vous assigniez à Jésus-Christ, en la personne de ses pauvres, une portion des fruits de votre commerce, en reconnaissance de la bénédiction qu'il y répandait¹.

Le théâtre serait coupable de détourner l'aumône faite aux pauvres à son profit. Dès le XVI^e siècle et le début de la professionnalisation du théâtre, ce point économique est soulevé par les théâtrophobes des deux pays. En 1578, Thomas Brasbridge accuse déjà les comédiens de vivre du travail des honnêtes travailleurs². L'argent qu'on donne au théâtre est soit mal dépensé (en tant qu'il nourrit des parasites), soit détourné au détriment d'œuvres de charité. En somme, c'est de l'argent volé.

En Angleterre, la question économique rejoint celle du temps profitable. Le temps devient pensable en termes financiers, et perd toute gratuité, à la suite d'un changement idéologique opéré au cours du XVI^e siècle : Londres voit progressivement sa taille tripler, donnant ainsi confiance à l'homme en l'idée de développement et de croissance. S'ensuivent des changements économiques et agricoles qui favorisent la mobilité et accordent désormais une certaine valeur à ce que l'on gagne. Russell Fraser souligne qu'il ne s'agit plus seulement de gagner de l'argent, mais de le gagner d'une certaine manière. De plus, avec la forte croissance londonienne, des fortunes se créent rapidement, associant ainsi l'argent à l'idée d'un temps devenu rentable³. Or dans le même temps, l'aristocratie anglaise n'envisage toujours pas l'argent de façon utilitariste⁴ : la question économique devient dès lors également une affaire de classe, entre une bourgeoisie qui souhaite faire fortune en un temps record, et une aristocratie encore portée par l'idée médiévale d'un argent qui ne produit rien.

¹ *Ibid.*, p. 239.

² Thomas BRASBRIDGE, *op. cit.*, p. 12.

³ Russell A. FRASER, *op. cit.*, p. 90-95.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

Dans ce contexte, l'économie du théâtre est doublement coupable. D'une part, la scène ne produit rien de tangible, si ce n'est des excès et des dérives morales, et invite à des dépenses monstrueuses. D'autre part, c'est une activité rentable pour celui qui la pratique. Olivier Spina rapporte que le dramaturge George Chapman gagne entre 1598 et 1599 plus de £19, et que Michael Dayton et Thomas Dekker se partagent environ £37, pour conclure :

Ces revenus dépassent largement les revenus que peuvent espérer gagner habituellement des diplômés des facultés d'arts. À la même époque, les prédicateurs des paroisses londonniens, dont le niveau socio-culturel et éducatif est équivalent voire supérieur à celui des dramaturges, ont des revenus annuels compris entre £10 et £20¹.

Les défenseurs rappellent tout de même la difficulté du métier de comédien et les difficultés économiques qu'ils doivent affronter. Dans un texte publié sous le règne des puritains, les acteurs des *Blackfriars* et du *Cockpit* demandent que l'on mette fin à l'interdiction de jouer, puisqu'ils sont ainsi réduits à la misère. Ils soulignent que jouer la comédie est un métier, qui s'apprend depuis l'enfance, et qu'ils n'ont ainsi aucun autre moyen de subsistance, n'étant plus en état de rembourser leurs dettes tout en subvenant à leur famille². Ces acteurs insistent ainsi sur leur appartenance au corps social : formés dès le plus jeune âge, en charge de familles, capables de se sustenter par leur activité professionnelle, ils ne sont en rien les parasites qu'on se plaît ordinairement à décrire.

Que le théâtre soit une entreprise florissante, au succès financier indéniable, bien que précaire, est relevé par le théâtrophobe John Greene : « Y a-t-il plus grande cruauté à Rome, que de voir des riches donner à un acteur, pour une heure de babillage, davantage qu'à un serviteur pour une vie entière de labeur³ ? » Il déplace certes la question à Rome, mais elle s'applique au contexte londonien. La comparaison est frappante, même si elle est caricaturale. Si les dramaturges peuvent gagner confortablement leur vie, le prix d'une place de théâtre ne coûte pas si cher que ses détracteurs veulent le faire croire⁴. Pour être au parterre, il suffit de déboursier un penny ou deux ; les tarifs s'envolent pour une loge, pouvant monter jusqu'à six pence⁵. Mais un polémiste comme Greene joue la surenchère, affirmant que certains spectateurs

¹ Olivier SPINA, *op. cit.*, p. 539.

² ANONYME, « To The Supreme Authority, The Parliament of the Common-Wealth of England. The humble Petition of diverse poor and distressed men, heretofore the Actors of Black-friers and the Cock-Pit. », 1650.

³ I. G., *A refutation of the Apology for actors*, London, W. White, 1615, p. 49.

⁴ Margot HEINEMANN, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Antoine ERTLE « De James Burbage à Inigo Jones : les lieux de spectacle dans l'Angleterre du XVII^e siècle » dans Charles Mazouer (éd.) *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, Tübingen, G. Narr, 2006, p. 24.

« consomment leur patrimoine » au théâtre¹. Et l'on soutient sans cesse que l'argent dépensé au théâtre est un argent volé aux pauvres, tout comme le rappelle le théologien William Ames dans son pamphlet *Stage-Plays Arraigned and condemned* : « un argent considérable est donné, en vain et avec des conséquences fâcheuses. Car, avec les dépenses accordées pour un spectacle, de nombreux pauvres pourraient être aidés durant plusieurs mois² ». Pour John Fielde, en 1581, le théâtre est contraire aux tables de la loi, et notamment au huitième commandement, celui de ne point voler. N'apportant aucun profit, le théâtre vole les citoyens anglais, et se retrouve ainsi condamné implicitement par les saintes Ecritures³. Les autorités cherchent à absorber le théâtre dans l'activité religieuse, pour en récupérer une partie des profits. Durant la période puritaine par exemple, on édicte des lois pour mettre sous tutelle les dernières formes de théâtre en versant l'argent récolté à l'Église, puis aux pauvres⁴. Au passage, l'existence de cette ordonnance souligne que, malgré les interdictions, la pratique théâtrale survit durant cette période.

En France également, l'argument économique est attesté dès les premiers temps de la querelle, en 1541, mais également durant le Moyen Âge⁵. Il faut bien employer son argent⁶, et non pour voir des « fables » et des « mensonges⁷ ». Cela concerne tout le monde, riches comme pauvres, et l'argent dépensé dans les « divertissements du monde », comme les nomme le père Bourdaloue, demande nécessairement des sacrifices dans les autres dépenses du foyer :

[...] ainsi on a des dettes à payer, on a une nombreuse famille à entretenir et des enfants à pourvoir, on a des domestiques à récompenser, on a des aumônes à faire et des pauvres à soulager ; à peine les revenus y peuvent-ils suffire, et si l'on étoit fidele à remplir ces devoirs, on ne trouveroit plus rien, ou presque rien pour le jeu⁸ [...]

¹ « Many of them in their heartes willing to consume many Patrimonies, yearely spending many poundes on these vaine representations » I. G., *op. cit.*, p. 4.

² « Great cost is vainly, and with hurt bestowed. For, with the charges that are laid upon one stage-play, many poor may be sustained some months ». William AMES, *Stage-Plays Arraigned and condemned*, London, A. Baldwin, 1702, p. 5.

³ John FIELDE, *op. cit.*, f^o. A4v.

⁴ England and Wales Parliament, « An Ordinance of the Lords and Commons Assembled in Parliament, for The utter suppression and abolishing of all Stage-Playes and Interludes », 1647.

⁵ Simon GABAY, *op. cit.*

⁶ « Peut-on seulement révoquer en doute, que l'argent considérable qu'on y employe, pendant qu'on néglige le précepte de l'aumône, qu'on manque de quoi fournir à l'entretien de sa famille, qu'on diffère ou qu'on se dispense de payer ses dettes, & qu'on viole les premiers devoirs de la justice ; que cet argent, dis-je, si mal employé, est un péché ? » Vincent HOUDRY, *Sermons sur tous les sujets de la morale chrétienne*, Paris, Boudot, 1700, p. 114.

⁷ Jean CORDIER, *La famille sainte*, Paris, Denys Bechet, 1666, p. 458.

⁸ Louis BOURDALOUE, *Sermons du Pere Bourdaloue*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1758, p. 78.

Puisqu'il diminue d'autant l'argent qu'on pourrait employer à des besoins plus essentiels comme l'entretien du foyer ou l'aumône, le divertissement représente une dépense qui ne peut être qu'excessive, superflue, et donc condamnable. Le père Lejeune affirme que l'argent du théâtre vole nécessairement les pauvres :

Vous m'avouerez que l'argent que vous donnez pour les violons, les comédiens et les cuisiniers, soulageroit notablement un pauvre ménage. Est-ce aimer votre prochain comme vous-même, d'employer en délices superflues ce qui le pourroit retirer d'incommodité et de très grande misère¹ ?

D'où la mise en place d'une taxe sur l'activité du théâtre, définie comme un droit des pauvres², qui demande de reverser 1/7^e de ses revenus à l'hôpital général. La mesure reste officieuse durant tout le siècle. De façon générale, c'est seulement ainsi que le théâtre pourrait être, si ce n'est légitime, du moins toléré, comme le suggère Jean-Pierre Camus lorsqu'il fait l'éloge du système théâtral espagnol³ :

Et ce qui est encore de remarquable c'est qu'en la plupart des villes la moitié du salaire que l'on donne pour assister à ces Représentations va à l'hôpital et l'autre est pour ceux qui les jouent⁴.

Cela dit, dès que ce droit des pauvres est inscrit dans la loi, les théâtrophobes mettent en cause cette charité officielle. Jean Gerbais demande à ce que l'aumône contrainte ne permette pas au théâtre de se dédouaner :

Et ainsi il ne faut pas qu'ils se vantent trop de leurs aumônes prétendues : je douterais même qu'elles fussent plus agréables à Dieu que celles d'un certain Cordonnier qui dérobaît du cuir pour faire des souliers aux pauvres. Car enfin ils ne peuvent faire des aumônes que d'un gain sordide et honteux que saint Augustin condamne, et que l'Eglise n'approuvera jamais⁵.

Pour ce docteur, toute tentative de moraliser la pratique est vouée à l'échec. De la même manière, le père La Grange considère que malgré leurs « bonnes œuvres », les comédiens ne pratiquent pas véritablement la charité, car ils « cherchent leur intérêt temporel aux dépens du salut éternel de leurs frères⁶ ». Cependant, à la fin du siècle, un détracteur comme Laurent Pégurier déplace sensiblement la question économique : s'il est normal d'être rétribué pour un service, le problème au théâtre vient de ce que les comédiens ne pensent qu'à cette rétribution,

¹ Jean LEJEUNE, *op. cit.*, p. 16.

² Pierre PASQUIER, « L'hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse » dans Charles Mazouer (éd.) *op. cit.*, p. 49. Ce droit des pauvres survit en France jusqu'au XX^e siècle.

³ Le théâtre espagnol a pour particularité de financer les hôpitaux et les œuvres de charité. Voir Clotilde THOURET, *op. cit.*, p. 40-41.

⁴ Jean-Pierre CAMUS, « La comédienne convertie », *Les Leçons exemplaires de M.I.P.C. E. de Belley*, Livre III, Leçon X, Paris, Robert Bertault, 1632, p. 466.

⁵ Jean GERBAIS, *op. cit.*, p. 121.

⁶ Charles LA GRANGE, *op. cit.*, p. 62.

qui devient le centre de leur préoccupation¹. Quand bien même le théâtre donne aux pauvres, il n'est donc pas charitable.

En France, les apologistes brandissent cette question économique comme l'une des véritables raisons de la haine du théâtre. Dans son prologue « Aux Pitagoriens », Bruscombille affirme que la réelle cause de l'infamie des comédiens vient de l'argent qu'ils demandent à leurs spectateurs : « Ceux sont reprouvés qui requièrent quelque salaire des spectateurs. Voyons maintenant la cause de l'infamie, c'est la défense de recueillir le fruit de ses peines² ». L'infamie, ayant en partie pour origine la dimension prostitutionnelle du métier d'acteur (qui gagne de l'argent en exhibant son corps en public), serait un moyen pour refuser de payer les acteurs, et d'envisager la Comédie comme une entreprise lucrative à part entière. Bruscombille s'attache à démystifier les fantasmes de débauche et de vie luxueuse des comédiens. Selon lui, les acteurs vivent décemment, mais sans excès, et sont loin de choisir la profession par appât du gain³. De fait, pour le père Rivet, le spectacle doit rester une pratique gratuite (tout en restant cependant douteuse), et son infamie vient justement de son caractère mercenaire :

À présent ces jeux mercenaires épuisent le peuple de son argent : font que plusieurs dérobent à leurs familles ce dont elles auraient besoin, accoutument le commun à oisiveté et négligence, qui est un entretien de vices, empêchent le service de Dieu, qui est négligé, ou refroidi par cette accoutumance⁴.

À la fin du siècle, Henri Lelevel en vient même à diffuser l'idée d'un théâtre hautement rentable, qui ne reverse rien à la société : « D'où vient enfin qu'on n'en voit point d'autre fruit que les richesses immenses des Comédiens, et ce que le public ne connaît que trop sans que j'en parle⁵ ». S'il est vrai que certains acteurs gagnent convenablement leur vie, à l'instar par exemple de Molière et sa troupe, il s'agit là de trains de vie exceptionnels face à la majorité des comédiens. D'autant plus que le prix des places reste relativement bas, bien qu'il ait augmenté durant tout le XVII^e siècle, jusqu'à tripler⁶. Une telle augmentation a d'ailleurs pu générer des tensions sociales aux abords des théâtres, jusqu'à être officiellement régulée⁷. Mais les

¹ « Ce n'est pas un crime, à la vérité, de se proposer le salaire après le travail ; mais quand on n'a d'autre vue dans le travail que le salaire, cette vue est entièrement mercenaire, et indigne des gens qui ne prétendent pas déroger à leur noblesse par leur profession. » Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 63.

² BRUSCAMBILLE, *Oeuvres complètes*, Hugh Roberts et Annette H. Tomarken (éds.), Paris, H. Champion, 2012, p. 388.

³ *Ibid.*, p. 419.

⁴ André RIVET, *Instruction chrestienne*, La Haye, par T. Maire, 1639, p. 76-77.

⁵ Henri LELEVEL, *Réponse à la lettre du théologien, défenseur de la comédie*, Paris, Théodore Girard, 1694, p. 43.

⁶ Alain CROIX et Jean QUENIART, *Histoire culturelle de la France*, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (éds.), Paris, Seuil, 2005, p. 321.

⁷ Fabien CAVAILLE, *op. cit.*, p. 46.

détricteurs gonflent le prix des places pour dénoncer une concurrence déloyale. François Guillore établit une comparaison éclairante :

Ce qui fait mieux voir encore l'indignité de ce grand désordre, c'est que l'on donnera plus d'argent une seule fois, pour une place, et pour une loge à la comédie, qu'on n'en donnera toute une année, pour avoir place au Sermon¹.

Il renforce la rivalité entre l'Église et le théâtre, en inversant la tendance : la comédie écraserait sa rivale par des prix exorbitants. Cela dit, la comparaison ne fait que confirmer que l'Église peut être un spectacle où l'on loue ses bancs, et qu'elle est également une entreprise soumise aux lois du marché.

Ce problème d'un théâtre qui vole aux pauvres et fait baisser les aumônes fait écho aux difficultés économiques que rencontre l'Église en France. Donner son argent aux pauvres ne semble en effet plus si aisé, que ce soit parmi la population ou les clercs, comme en témoigne *Le riche charitable*, rédigé par Jean-Hugues Quarré en 1653. Dans son avant-propos, il fait état d'une situation déplorable qui ne rencontre que l'insensibilité des fidèles, mais aussi, semble-t-il des évêques. Dans une belle préterition, il conclut en effet que son ouvrage ne leur est sûrement pas destiné, puisqu'ils savent déjà comment résoudre ce problème de l'avarice². Le père Bourdaloue rend compte de difficultés financières qui affectent autant les fidèles que sa paroisse :

Qu'on dise après cela que les temps sont difficiles, qu'on a bien de la peine à se maintenir dans son état, qu'on est obligé de se resserrer, et qu'on ne peut pas aisément se dessaisir du peu qu'on a : je ne contesterai point avec vous, Chrétiens, sur le malheur des temps ; sans en être aussi instruit que vous, je le connois assez pour convenir qu'on doit maintenant plus que jamais user de prudence et de réserve dans l'administration des biens [...]. On n'entend parler que de calamités et de miseres : il semble que le ciel irrité ait fait descendre tous ses fléaux sur la terre pour la désoler ; chacun tient le même langage, et ce ne sont partout que plaintes et que lamentations. Mais voyez l'insoutenable contradiction : au milieu de ces lamentations et de ces plaintes, tant de jeux ont-ils cessé³ ?

Que le théâtre puisse être une activité florissante alors que le reste du pays sombre dans la crise est insupportable. De fait, la querelle contre le théâtre apparaît dans un temps de difficultés financières pour le clergé. Dès la fin du XVI^e siècle, la situation est précaire : la guerre civile l'a appauvri, sans compter l'effondrement de la production agricole, par laquelle il voit ses

¹ François GUILLORE, *Retraite pour les dames*, chez Estienne Michallet, 1684, p. 376.

² Voir l'avant-propos, dans Jean Hugues QUARRE, *Le Riche charitable*, Bruxelles, P. Vivien, 1653, n.p.

³ Louis BOURDALOUE, *op. cit.*, p. 81-82.

rentes se réduire drastiquement¹ ; à cela s'ajoute une pression fiscale plus intense à partir de 1570². Si la situation se rétablit aux alentours de 1610, elle se dégrade à nouveau à partir des années 1660. L'Église s'appauvrit, avec une diminution des offrandes, qui reste l'essentiel de ses recettes³, et qui l'oblige à louer ses bancs pour le sermon⁴, jusqu'à choisir la frugalité à partir des années 1660 en mettant fin au faste religieux. Or face à elle, durant toutes ces décennies de crise financière, s'implante un théâtre toujours plus florissant. S'il est difficile de déterminer si le théâtre affecte réellement les finances du clergé, il reste certain que son développement, en France, est concomitant d'un affaiblissement économique de l'Église. D'autant plus qu'elle assiste, dans le champ littéraire, à un « effritement » de son influence :

En France, entre le dix-septième et le dix-huitième siècle, on assiste dans ces institutions à un effritement progressif des positions de l'Église car si l'enseignement reste aux mains des clercs, la censure, par contre, échappe de plus en plus au contrôle du pouvoir religieux de même que les académies et la presse⁵.

Face à ce bouleversement général des modes de pensée et de diffusion des idées, l'Église apparaît comme un royaume fragilisé, attaqué de toutes parts par l'évolution des mœurs. Ainsi, symboliquement, le théâtre peut devenir la raison principale de ces attaques, en tant qu'il peut en expliquer la dimension la plus spectaculaire.

La querelle du théâtre révèle les temps de crise que vit l'institution ecclésiastique. Crise d'une *ecclesia* que l'on peine à rassembler, qui se disperse ou résiste aux injonctions des clercs. Crise d'une institution qui doit affronter quelques problèmes financiers, et doit réduire son train de vie, face à un théâtre dont le faste et le spectaculaire font partie intégrante de son modèle économique. Au-delà des problèmes moraux et théologiques que pose la représentation théâtrale, ce sont le divertissement-même, les rassemblements qu'il engendre, et son dispositif (horaires, tarifs) qui entrent en opposition directe avec le dispositif ecclésiastique, dans un espace social auparavant dominé entièrement par l'Église. Celle-ci doit composer avec une autre institution qui s'implante, lentement mais sûrement, et dont les ambitions, si elles ne sont complètement similaires, entrent en concurrence avec celles des clercs. Pourtant, le théâtre est avant tout un divertissement, qui n'a pas vocation à remplacer un quelconque sermon : tout au

¹ Voir Jacques LE GOFF, René REMOND et François LEBRUN, *Histoire de la France religieuse : XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1988, p. 304.

² Voir Bruno RESTIF, *op. cit.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ Voir François GUILLORE, *op. cit.*, p. 376.

⁵ Sylviane LEONI, *Le poison et le remède : théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, Voltaire foundation, 1998, p. 180.

plus peut-il délivrer quelques messages politico-moraux au fil des spectacles qu'il présente. Mais par les foules qu'il attire, par l'ampleur des spectacles, par la place qu'il prend dans l'espace urbain, il devient un acteur politique incontournable. Reste à savoir quel est le rôle qui lui convient le mieux, et comment justifier sa place dans l'espace social.

Théâtre, sermon et politique : les rôles du théâtre dans la société

Le théâtre, antichambre du salut ou du chaos ?

L'une des principales différences entre la scène et le sermon réside dans l'utilité que l'on attribue au spectacle. Si l'on ne questionne pas la nécessité du sermon dans l'édification morale du peuple, qu'en est-il du théâtre ? Si les défenseurs cherchent à en faire un outil politique, ses détracteurs préfèrent le cantonner au rang de divertissement, voire en faire un agent du chaos. En Angleterre, cette attaque vaut autant pour le théâtre que pour la liturgie. Jonas Barish a montré combien les spectacles, comme la messe, sont dangereux puisqu'ils rendent le spectateur passif face à des acteurs ou des prêtres trop puissants¹. Mais c'est aussi que le théâtre et la liturgie risquent de fixer, dans une représentation codifiée et répétée, ce qui doit normalement surgir en chacun de nous. Le discours théâtrophobe, et notamment puritain, craint que la performance puisse éloigner de la sincérité du cœur, et à terme de l'idéal d'une piété propre à chacun². Le théâtre risque de figer les esprits, mais il est également perçu comme capable de perturber l'ordre civil, en invitant à la désobéissance et en suscitant le chaos. Le prédicateur Henry Crosse affirme que le théâtre non seulement blasphème en mélangeant profane et sacré, mais qu'il incite à se moquer des rois, moquerie qui peut mener à un désir de rébellion³. Le théâtre n'aiderait en rien à faciliter son salut, au contraire, il n'engendrerait qu'un chaos qui éloigne le fidèle de son devoir.

La logique des défenseurs est au contraire d'octroyer au théâtre une utilité sociale et morale. Derrière la reprise du *castigat ridendo mores*, se profile un discours de justification qui insère le théâtre dans la société et en fait un allié de l'Église. Les apologistes le présentent comme une forme de pré-conversion qui prépare le terrain à la foi. Pour John Dennis, le théâtre n'est certes pas en mesure de transmettre les mystères religieux, mais il peut préparer le

¹ Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 165.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Henry CROSSE, *op. cit.*, f° 3v.

spectateur à la croyance en ces mystères, tout en écartant le danger de l'idolâtrie. De plus, il est une aide précieuse pour éduquer à la morale¹. Dennis renforce l'homologie du théâtre avec l'Église, tout en justifiant que la comédie et l'office puissent se tenir le même jour, les deux se révélant complémentaires. Le théâtre apporterait une solution à la réticence des fidèles devant les nouveaux rites imposés, devenant l'antichambre de la catéchèse véritable. Pour l'auteur anonyme de *A Vindication of the Stage*, la comédie propose, par ses spectacles, une simulation de la miséricorde et de la charité

[...] nous rendant enclins à prêter assistance à tous ceux que nous rencontrerons dans un malheur similaire ; il nous apprend à juger de façon charitable le misérable, lorsque nous voyons qu'une petite erreur commise sans le savoir peut avoir de lourdes et fâcheuses conséquences².

Pétri de vertus chrétiennes, le théâtre serait propice à remettre les brebis égarées sur le droit chemin. Et s'il n'apporte pas le salut, au moins enseigne-t-il sans endormir. Nombreux sont les fidèles en effet qui critiquent le profond ennui qu'ils ressentent lors du prêche, obligés d'être assis jusqu'à en avoir mal³. Pour ses défenseurs, le théâtre participe à l'édification religieuse du public, jusqu'à endosser les fonctions du prêche, pour pallier ses difficultés⁴. Thomas Lodge rappelle à Stephen Gosson que la Comédie fut utile pour diffuser les enseignements de la réforme et participer à la restauration de l'Évangile, lorsque tout sermon était interdit⁵. Mais il s'agirait alors d'une forme de prêche laïc et moral, plutôt que religieux, qui inculque des vertus chrétiennes sans pour autant se substituer à la catéchèse pure.

Il est également loué pour sa capacité à instruire d'autres valeurs utiles au bon développement social. La Comédie permet d'enseigner un bon anglais autant que des bonnes mœurs ; elle peut être un bon professeur, même pour les prédicateurs : « Elle leur a enseigné à argumenter de façon rationnelle, ainsi qu'à corriger immédiatement leur style et la forme de leurs sermons⁶ ». Le théâtre apparaîtrait comme un moyen de préparer le terrain à la prédication,

¹ « The stage too in some measure may be made to recommend humility, patience and meekness to us, which are true christian virtues. And though a dramattick poet neither can nor ought to teach the mysteries of the christian religion, yet by recommending the human and the christian virtues to the practice of our audience, he admirably prepares men for the belief of the mysteries. » John DENNIS, *op. cit.*, p. 118.

² « [...] so conséquently making us ready to assist all that we meet with in a like condition: it teaches us to judge charitably of the miserable, when we see a small error ignorantly committed, may be the cause of heavy misfortunes. » ANONYME, *op. cit.*, p. 25-26.

³ Jeffrey KNAPP, *Shakespeare's Tribe: Church, Nation, and Theater in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, p. 117.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ Thomas LODGE, *A Reply to Stephen Gosson's School of Abuse, in Defence of Poetry, Musick, and Stage Plays*, London, 1579, p. 42.

⁶ « It has taught them to argue rationally, and at once mended their Stile, and Form of their Sermons. » ANONYME, *A Letter to A.H. Esq., concerning the Stage*, London, A. Baldwin, 1698, p. 7.

d'appriivoiser en quelque sorte les esprits rétifs pour mieux les enjoindre à poursuivre leur moralisation au temple. Pour Hopkins, il serait même complémentaire du prêche, plus apte à prendre en charge des thématiques qui conviendraient peu à un discours en chaire :

[Au théâtre] nous voyons la morale exhortée par le précepte et l'exemple, et la scène réprimande des folies que la chaire rougirait de corriger ; car bien que l'Église soit le lieu pour déclamer contre le péché, il est cependant certains méfaits qui ne peuvent y être réprouvés ; dans ces conditions le théâtre est commode, en tant qu'il compense les défauts de la chaire¹.

S'il n'est pas un sermon, il s'avère donc plus attrayant que la prédication et son succès viendrait en partie de l'échec des prédicateurs à fournir de bons sermons².

Ce qui détermine le refus de voir dans la comédie un équivalent de la prédication est que le théâtre se révèle bien meilleur que le sermon : en misant sur le spectacle et les effets frappants, qui stimulent autant le regard que l'ouïe, il atteint le cœur de son public, là où un sermon se doit de rester avant tout une parole, sans tomber dans une performance qui le rapprocherait trop de son adversaire. En France, le témoignage de la Princesse Palatine est sur ce point éclairant :

À l'église, on vous enseigne d'une façon désagréable comment la vertu est récompensée et le vice puni, mais, dans les comédies, on vous le montre d'une manière divertissante. Entendre une heure durant un gaillard, qu'il n'est pas permis de contredire, crier dans sa chaire, cela est peut-être utile, mais cela manque d'agrément³.

Le théâtre révèle malgré lui la mauvaise qualité des sermons. Contrairement à l'acteur qui se forme toute sa vie, et souvent dès l'enfance, à la prestation orale, le prédicateur peut être bien moins performant. Thomas Heywood dresse une liste des gestes que commet celui qui n'a aucune connaissance rhétorique, et qui peut ressembler à un prédicateur non expérimenté :

Ne pas regarder dans les yeux, tordre sa bouche de travers, perdre sa voix dans le fond de sa gorge, ou déchirer ses mots avec précipitation entre ses dents, ne pas frapper comme un fou son pupitre, ni rester droit en place comme une image sans vie, traînant honnêtement, sans aucune harmonie ni geste normal⁴.

¹ « Here we find Morality urg'd by Precept and Example, and the Stage reprehending those Follies which the Pulpit wou'd blush to correct; for tho' the Church is the Place to declaim against Sin, yet there are some sorts of Wickedness which can't be so decently reprov'd there; so that the Stage is serviceable on this account, to supply the Defects of the Pulpit. » *Ibid.*, p. 17.

² Stephen HILLIARD, « Stephen Gosson and the Elizabethan Distrust of the Effects of Drama », *English Literary Renaissance*, 1979, p. 225 et 237.

³ Lettre du 19 décembre 1705, dans Charlotte Elisabeth de Bavière ORLEANS, *Correspondance de Madame, Duchesse d'Orléans*, Ernest Jaeglé, M. de Ranke et M. Holland (éds.), Paris, A. Quantin, 1880, p. 343.

⁴ « not to stare with his eies, draw awry his mouth, confound his voice in the hollow of his throat, or teare his words hastily betwixt his teeth, neither to buffēt his deske like a mad-man, nor stand in his place like a liewesse Image, demurely plodding, and without any smooth and normal motion. » Thomas HEYWOOD, *op. cit.*, p. 29.

Les prêcheurs anglais semblent manquer de talent, et la querelle du théâtre se double d'une critique des prédicateurs peu convaincants. John Dennis leur conseille de s'y rendre sans honte pour y apprendre l'éloquence, suggérant que l'efficacité de leur prêche serait bien plus forte s'ils imitaient Démosthène et Cicéron, et s'ils apprenaient leur art auprès des comédiens. En raison de leur piètre éloquence, leur colère ne produit aucun effet¹. Nombre de théâtrophobes soulignent implicitement la faiblesse du sermon, qui apparaît notamment à travers l'inefficacité du prêche : le discours catéchétique a peu d'impact sur les esprits des fidèles, surtout lorsqu'il est question de régulation des spectacles. Cette interrogation sur l'inefficacité du sermon se retrouve d'ailleurs en France : les pères Le Brun, La Grange et Fléchier constatent amèrement que le peuple se rend à la comédie malgré les innombrables prêches qui l'interdisent. Le théâtre, au contraire, est d'autant plus efficace qu'il passe par la représentation, et s'accorde avec la pensée que la foi passe mieux par les yeux que par l'ouïe². L'attaque contre le théâtre interroge la pratique catéchétique, et la meilleure façon de toucher le cœur³. Les adversaires du théâtre sont alors dans une double impasse. D'un côté, ils doivent se distinguer de la pratique théâtrale, qui pourtant rendrait leur prêche plus efficace, au point de dé-théâtraliser le sermon. D'autre part, la dénonciation du théâtre devient contre-productive, auréolant le spectacle d'un parfum de scandale, propre à attirer les foules.

L'homologie entre le théâtre et le prêche peut s'exprimer ainsi : tous deux sont des sermons, mais qui ne délivrent pas les mêmes enseignements, ni dans les mêmes formes. Contrairement au sermon (idéal), le théâtre ne convertit pas ; il ne s'attache qu'à enseigner la morale chrétienne, quand les prédicateurs auraient à cœur de transmettre les mystères de la religion. Cependant son mode d'expression est supérieur car plus convaincant, et donc plus apte à convertir. Deux options sont alors possibles, concernant le théâtre. La première consiste à distendre davantage la forme et le fond : le théâtre ne serait qu'un contre-enseignement du christianisme qui affaiblit le travail catéchétique, par une forme pernicieuse car séduisante et efficace. C'est la stratégie employée principalement par les théâtrophobes. La seconde est de chercher à aligner le fond sur la forme, autrement dit de mettre cette efficacité scénique au service de valeurs morales, pour créer un théâtre qui puisse convertir. En devenant un potentiel prescripteur de la morale populaire, le théâtre devrait s'accorder avec les autorités, mais serait

¹ John DENNIS, *op. cit.*, p. 46.

² Paul WHITE, *Theatre and Reformation : Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*, Cambridge University Press, 1993, p. 168.

³ Sur la proximité des pratiques de piété entre théâtre et sermon, voir Servane L'HOPITAL, *Toucher le cœur : Confrontation du théâtre et des pratiques de piété en France au XVII^e siècle*, Lyon 2, 2015.

dans le même temps légitimé. Charles Sorel, dans *De la connaissance des bons livres*, propose un résumé de la situation :

On ajoute une proposition assez judicieuse qui est, que comme l'on examine toute sorte de Livres avant que de permettre de les imprimer, et de les communiquer au public, il faudrait qu'il y eût un Magistrat qui examinât, ou qui fit examiner par Gens experts, les Pièces que l'on voudrait faire jouer devant le peuple, afin que leur représentation ne pût nuire à personne : Mais des Censeurs inexorables diront que d'ériger une Académie pour les Comédiens, ce serait autoriser leur Profession, comme si elle était fort nécessaire au public ; Et pour ce qui est du reste, qu'au lieu de donner la peine à un Magistrat d'examiner les Comédies dignes d'être représentées, il vaudrait mieux les condamner entièrement¹ [...]

La stratégie des apologistes est de défendre une légitimation du théâtre encadrée par une instance supérieure, autrement dit une censure. Depuis 1609, il existe pourtant déjà un tel dispositif, puisque les comédiens ne peuvent jouer des pièces qui n'ont pas été préalablement communiquées au procureur². Mais les apologistes revendiquent le renforcement de cette censure. Bien loin de clamer l'autonomie de l'art théâtral, ils demandent l'affirmation d'un lien étroit entre théâtre et pouvoir, notamment en Angleterre, par l'intermédiaire d'un organisme qui régent la production théâtrale. Thomas Heywood fait dès 1612 l'éloge du « Master of Revels », l'intendant anglais des Menus-plaisirs³. Durant la période puritaine et l'interdiction des théâtres, William Davenant fait une proposition similaire pour trouver « un nouveau moyen de divertir le peuple » : il suggère la création d'une académie, ou d'une école de moralité, où l'on ferait des représentations autorisées, narrant les grandes batailles nationales, et incitant à l'héroïsme populaire⁴. Il souligne ainsi la complémentarité de la scène et de la chaire, l'une

¹ Charles SOREL, *De la connaissance des bons livres*, Paris, André Pralard, 1671, p. 247.

² Gaston MAUGRAS, *op. cit.*, p. 84.

³ Thomas HEYWOOD, *op. cit.*, p. 40.

⁴ « On peut avancer qu'aucun projet n'est la promesse de plus grand succès sur le peuple que celui d'ériger une académie ou une école de la morale ; on y représentera plusieurs scènes pour l'œil, on tiendra quelques discours et divertissements pour l'esprit, afin de d'orienter les plus frustrés sur le chemin du bien [...] Ce qu'il faudrait surtout représenter, ce sont des batailles sur terre ou sur mer, qui font la réputation de cette nation, les généraux et d'autres commandants en chef méritoires dans leurs actions, face au danger aux succès et aux triomphes. Les prises de parole, durant les changements de scène, devraient louer la bravoure, la prudence, les douleurs militaires, la tempérance, et le respect de l'autorité. Plutôt que d'efféminer le public, comme le font les sujets de pièces plus délicates, on les réchauffera et les incitera à se rendre héroïque, quand l'État les enrôlera, tout en tournant en dérision les vices et la luxure qui sévissent aujourd'hui ». « We may then infer, that no designe can promise it selfe fairer successe upon the people then if an Academie or Schoole of Morality were set up; where severall Scenes and Representations to the Eye, severall speeches and entertainments to the Minde, might court even the coursest of the people into goodnesse [...] The chiefest objects represented, should be those famous Battels at Land and Sea by which this Nation is renown'd; presenting the Generals and other meritorious Leaders in their conduct, Dangers, Successes, and Triumphs; and the interlocution, between the changing of the Scenes, should be in praise of Valor, Vigilance, Military Painfulness, Temperance, and Obedience to Authority; which will not, like the softer arguments of Playes, make the people effeminate, but warme and incite them to Heroicall Attempts, when the State shall command them; and bring into derision the present Vices and Luxury. » William DAVENANT, *op. cit.*, p. 20-22.

s'occupant de moralité, l'autre de foi ; et il s'étonne que l'on autorise cette dernière tout en estimant que l'enseignement moral serait superflu. Après la Restauration, Charles Hopkins incite à ce que l'on rétablisse un patronage, pour améliorer la qualité des pièces de théâtre¹, mais aussi pour encadrer sa pratique et la mettre au service du pays². Ces apologistes écrivent à des époques différentes, mais tous s'accordent sur un théâtre régulé qui entretienne de bonnes relations avec les autorités.

Le public de théâtre est bruyant, peu discipliné et assez peu commode³. Mais c'est également le cas pour les sermons, durant lesquels on ne s'entend parfois plus⁴. Il faut donc apprendre à l'apaiser. À travers la querelle du théâtre, se dessine le projet de discipliner le public. C'est surtout manifeste dans les apologies, comme celle de l'abbé d'Aubignac qui demande que l'on installe des sièges au parterre pour calmer le public⁵. Il désire un public docile, qui permette aux gens bien nés de venir y participer, sans crainte ni honte⁶. Son *Projet pour le rétablissement du théâtre français* envisage la création d'un bureau de censure du théâtre, dépendant directement du roi :

[Sa Majesté] établira une personne de probité & de capacité comme Directeur, Intendant, ou Grand-Maître des Théâtres & des Jeux publics de France, qui aura soin que le Théâtre se maintienne en l'honnêteté, qui veillera sur les actions des Comédiens, & qui en rendra compte au Roi, pour y donner l'ordre nécessaire. [...] Ce bureau, couplé de divers édits qui légitiment politiquement le théâtre, pourra ainsi examiner la bonne teneur des pièces, qui améliorera grandement la réputation du théâtre : pour ceux qui sont maintenant approuvez par l'excellence & le grand nombre de leurs Poèmes, ils seront seulement obligez de faire voir leurs Pièces à l'Intendant, pour en examiner l'honnêteté & la bien-séance, le reste y demeurant au péril de leur réputation.

Mais pour les nouveaux Poètes, leurs Pièces seront examinées par le même Intendant, & reformées selon tes ordres ; si bien que le Théâtre ne fera point chargé de mauvaises Pièces, ni les Comédiens sujets d'en recompenser plusieurs qui leur sont après infructueuses⁷.

Cet intendant a également le pouvoir de financer les décors, pour valoriser les spectacles, et de réformer l'architecture des salles de spectacle. Ce *Projet* s'inscrit dans la lignée de la politique initiée par Richelieu. On peut noter, au passage, que la figure du cardinal varie selon les pays.

¹ Charles HOPKINS, *op. cit.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Maurice DESCOTES, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 35.

⁴ Alain CROIX et Jean QUENIART, *op. cit.*, p. 228.

⁵ François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, « Projet pour le rétablissement du théâtre français », dans *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657, p. 387-397, p. 396.

⁶ François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, *Dissertation svr la condamnation des theatres*, N. Pepingué, 1666, p. 242.

⁷ François Hédelin, abbé d'AUBIGNAC, « Projet », *op. cit.*, p. 396.

S'il est perçu en France comme celui qui a levé l'infamie et renforcé le pouvoir politique du théâtre, on l'envisage plutôt en Angleterre comme celui qui sait censurer la scène. Les théâtrophobes français en font l'incarnation d'un accommodement de l'esprit religieux avec l'esprit mondain¹. En Angleterre, principalement après la Restauration, il devient un modèle de rectitude politique, du fait même de sa promotion du théâtre².

La régulation du théâtre, et son encadrement par les forces politiques a des implications plus sociales qu'idéologiques, ou théologiques³. On établit une stricte correspondance entre la qualité des pièces et leur utilité sociale. C'est en effet la noblesse de l'art théâtral qui permettrait d'engendrer le calme. Pour Guillot-Gorju par exemple, le perfectionnement des comédiens à des conséquences politiques d'apaisement : le public apprend à se discipliner.

Autrefois les Comédiens n'étant pas si parfaits et excellents dans leur art, ils ne tenaient pas les yeux et les oreilles des spectateurs attachés, ce qui était cause qu'on se divertissait quelquefois à autre chose, mais la modestie est si grande à présent, et on est tellement ravi des bonnes pensées et de belles conceptions de la poésie que chacun se tient dans sa loge, comme des statues dans leur niches, et les Dames y sont si retenues, que c'est tout ce que peut faire le Gros-Guillaume que leur apprêter à rire⁴.

Le comédien devient un agent politique d'apaisement social. Les traités poétiques édictent des règles comportementales pour façonner le goût du public, et orienter la réception du spectacle à des fins morales⁵. Le véritable danger serait au contraire l'autonomie du théâtre. Pour Héliodore de Paris, il est indispensable que les pièces de théâtre soient relues par les autorités civiles, car elles comporteraient des éléments contradictoires pouvant favoriser autant le bien que le mal « et il est quelquefois très difficile de juger la qualité qui l'emportera dans ce mélange⁶ ». C'est pourquoi les magistrats doivent interdire la tenue des pièces « jusqu'à ce qu'ils les aient fait examiner, et corriger⁷ ». De la même manière, pour Jeremy Collier, les textes dramatiques sont dangereux en tant qu'ils sont laissés à la libre interprétation du public⁸. Que le théâtre soit censuré et encadré par le pouvoir semble donc admis comme une nécessité, ou un moindre mal, qui permet d'éviter l'interdiction pure et simple des spectacles. Il serait ainsi

¹ Jean DUBU, *op. cit.*, p. 323.

² John DENNIS, *op. cit.*, p. 15.

³ William RINGLER, « The First Phase of the Elizabethan Attack on the Stage, 1558-1579 », *Huntington Library Quarterly*, vol. 5 / 4, 1942, p. 397.

⁴ GUILLOT-GORJU, *Apologie de Guillot-Gorju. Adressée à tous les beaux Esprits*, Paris, Michel Blageart, 1634, p. 15.

⁵ Catherine GUILLOT, « Richelieu et le théâtre », *Transversalites*, N° 117, 2011, p. 85-102, paragr. 6.

⁶ HELIODORE de PARIS, *op. cit.*, p. 303.

⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁸ Roger D. LUND, *Ridicule, Religion and the Politics of Wit in Augustan England*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 71.

au service d'une catéchèse laïque et morale, complémentaire de l'enseignement des ecclésiastiques. Cette réflexion mène cependant à une impasse : si le théâtre devient trop édifiant, il sombre dans le sermon, et empiète sur l'Église. Pour que le théâtre soit quelque peu toléré par l'Église, il devrait édifier, et donc rivaliser davantage avec le prêche. Et s'il est contrôlé par le politique et devient un organe d'édification morale, sa position se trouve renforcée, puisqu'il acquiert le rôle social stratégique d'allié du pouvoir civil.

Une affaire de pouvoir

L'interrogation sur le rôle social et politique du théâtre met en évidence la puissance de ses alliés, et sa proximité avec le pouvoir civil. La querelle du théâtre souligne le sentiment de limite du pouvoir politique de l'Église, notamment en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle, car l'Église n'est pas en mesure de mettre elle-même fin à cette situation de rivalité, et doit faire appel aux magistrats pour interdire le théâtre¹. Celui-ci est au contraire présenté comme un allié du pouvoir, honoré par les princes et les empereurs², « en gagnant les volontés du peuple par ce moyen³ », en l'éduquant, le « virilisant⁴ », ou en le détournant des affaires politiques⁵. Il apparaît comme une prérogative royale, nécessaire, dont il faut user avec modération⁶. Mais refuser que la scène soit au pouvoir politique ce que le sermon est à l'Église peut revenir à contester le pouvoir-même.

L'apologiste anglais se présente comme respectueux des lois. Lorsqu'il doit se défendre contre les attaques de John Rainolds, William Gager se réfugie derrière la loi, pour justifier les représentations de son *Ulysses Redux*⁷. Thomas Heywood rappelle que c'est le roi lui-même qui a permis que l'on joue dans les théâtres publics⁸. Ainsi l'homme de théâtre respecte la loi, contrairement au théâtrophobe : John Rainolds est sermonné par Elisabeth pour être trop zélé, Prynne est condamné pour sédition et Collier est un *non-juror* – ce que rappellent à l'envi leurs

¹ Henry PHILLIPS, *The Theatre and its Critics in Seventeenth Century France*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 208.

² Thomas LODGE, *op. cit.*, p. 12.

³ GUILLOT-GORJU, *op. cit.*, p. 6.

⁴ William DAVENANT, *op. cit.*, p. 1.

⁵ Voir « A Player's witty answers to Augustus » dans Thomas NASHE, *Penniless His Supplication to the Devil*, London, Abel Jeffes, 1592.

⁶ Jean-François SENAULT, *Le monarque, ou Les devoirs du souverain*, Paris, P. Le Petit, 1661, p. 202.

⁷ « [...] it is [...] able to come upon the stage, because the law allows it in some case, that is, when it is done *sine quaetuo* » William GAGER, *Letter to Dr. John Rainolds*, p. 45.

⁸ « it hath pleased the high and mighty Princes of this Land to limit the vse of certaine publicke Theaters » Thomas HEYWOOD, *op. cit.*, p. 15.

adversaires. Les gens de théâtre sont au contraire protégés par la cour et sont les alliés des docteurs de l'université¹. Dans une moindre mesure, ils rappellent la fidélité des comédiens au pouvoir dans les luttes armées. Le détracteur anonyme de William Prynne souligne que les comédiens sont engagés dans l'armée du roi, dont ils soutiennent l'action politique². Pour John Dennis, le théâtre devient le garant de la moralité du bien public, et donc une forme d'Église laïque pour la cour, qu'il protège des abus³.

Parler de théâtre, dans ces conditions, revient à parler des affaires politiques sans pour autant les nommer. Puisque l'art est une des prérogatives de l'aristocratie, l'attaquer revient à menacer les prétentions de cette classe, et menacer en sourdine la couronne⁴. Les théâtrophobes ne peuvent pas usurper la place des Magistrats en interdisant le théâtre par des pouvoirs qu'ils n'ont pas⁵. Les puritains notamment se retrouvent pris dans la contradiction d'être à la fois critiques et fidèles à la couronne⁶, partisans d'une réforme sociale qui passe par la réforme religieuse⁷, alors qu'on interdit dans le même temps aux prédicateurs de parler d'affaires politiques⁸. Paradoxalement, ce n'est plus le théâtre, mais le prêche puritain qui devient un danger pour l'anglicanisme. Dès lors, plutôt que d'interpeller directement la couronne, les théâtrophobes préfèrent prendre à partie le magistrat, pour dénoncer cette alliance du théâtre et du pouvoir.

Le Magistrat devient une figure importante de la querelle, le clergé l'appelant à l'aide pour restaurer son honneur. William Crashaw lui demande ainsi de laver cet affront public que les jeux infligent à l'Église⁹. Ce sont les magistrats que l'on somme d'intervenir dans la ville pour empêcher la tenue des spectacles. Or, comme le souligne William Rankins, ce sont eux aussi qui autorisent ce théâtre¹⁰. Les théâtrophobes présentent le magistrat comme étant majoritairement contre le théâtre, dont ils n'autorisent la pratique qu'à contre cœur. C'est le cas de John Greene pour qui « les magistrats de presque toutes les villes du territoire, par leur

¹ *Ibid.*, p. 30.

² ANONYME, *Mr William Prynne his Defence of Stage-Playes*, London, 1649, p. 5.

³ John DENNIS, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Russell A. FRASER, *op. cit.*, p. 134.

⁵ Paul S. SEAVER, *The Puritan Lectureships : Politics of Religious Dissent, 1560-1662*, Stanford, Stanford University Press, 1970, p. 69.

⁶ Martin BUTLER, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 89.

⁷ Margo TODD, *Christian humanism and the Puritan social order*, Cambridge, University Press, 1987, p. 16.

⁸ Paul S. SEAVER, *op. cit.*, p. 62.

⁹ William CRASHAW, *The Sermon preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607*, London, H.L for Mathew Lownes, 1609, p. 171.

¹⁰ William RANKINS, *A Mirrour of Monsters*, London, John Charlewood, 1587, p. 2.

pouvoir, interdisent [aux comédiens] de pénétrer dans leurs enceintes pour y exercer leur art¹ ». Les polémistes les invitent à se ranger dans leur camp, sans pour autant attiser un sentiment de rébellion. Antony Munday en fait un portrait mélioratif, en l'incitant à tenir tête aux pressions politiques :

Le cœur du magistrat doit être semblable au cœur du lion. Il ne doit pas réduire la cause du Seigneur, ni trembler devant la réforme des outrages au bien public à cause de quelques hommes d'autorité².

Il le pousse à choisir Dieu plutôt que la politique, et souligne que le « Seigneur bénira son action³ ». De la même manière, Stephen Gosson en appelle à Dieu, afin qu'il touche les magistrats pour qu'ils s'unissent à l'action des prêcheurs :

S'il y a un zèle des autorités pour bannir [les spectacles], une diligence des prêcheurs pour les pourchasser, un consentement général parmi nous pour les abhorrer ; j'ose hardiment affirmer, de par ma propre expérience, que de monstrueux péchés [...] en très peu de temps seront délogés⁴.

Ce sont au contraire les comédiens et le théâtre qui provoquent une dérive du pouvoir. En s'appuyant sur l'orateur grec Eschine, qui doit choisir entre son métier d'acteur et sa charge politique, Greene suggère que la comédie est incompatible avec le pouvoir. Puisqu'il est un menteur de profession, il doit être banni des villes⁵. Il commet des « méfaits intolérables dans un État chrétien⁶ » et menace ainsi la stabilité politique et religieuse du pays. Mais contrairement au théâtrophobe, qui est méprisé et mène un combat seul contre tous, le comédien est protégé par des protecteurs complices⁷. La démarche de Greene est de rappeler le *Vagabond Act* au bon souvenir de ses lecteurs, et de critiquer la protection dont jouissent malgré tout les troupes londoniennes⁸. Ainsi, les attaques contre la comédie révèlent une Église anglicane qui se sent impuissante à réguler les spectacles, et demande l'appui des autorités, en rappelant leur piété.

¹ « [...] the magistrates throughout almost every city in the land, by their authority [...] do prohibite them from entering their precincts to exercice their crafts. » I. G., *op. cit.*, p. 6.

² « The Magistrates hart must be as the hart of a Lion.[86] He is not to shrinke in the Lordes cause, or to stand in feare to reforme abuses of the Common-weale, because of some particular men of auctoritie. » Anthony MUNDAY, *op. cit.*, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ « If there be a zeale in authoritie, to banish them; a diligence in Preachers to pursue them ; a generall consent in us to loath them; I dare boldely avouch from my owne experience, that monstrous sinnes, [...] in very shorte time wilbe displaced. » Stephen GOSSON, *Playes Confuted in Five Actions*, London, 1582.

⁵ I. G., *op. cit.*, p. 35-36.

⁶ *The Vindication of William Prynne*, London, s.n., 1649.

⁷ I. G., *op. cit.*, p. 2.

⁸ Greene nomme à plusieurs reprises les comédiens « rogue » et « vagabonds », reprenant à son compte les termes du *Vagabond Act*. *Ibid.*, p. 37 et 45.

En France, on fait également appel aux magistrats, mais en insistant davantage sur leur orgueil de voir la loi respectée. Certains vont jusqu'à suggérer que les autorités sont trop laxistes et qu'elles devraient l'appliquer avec plus de rigueur. Pour Jean Cordier, déclarer les comédiens infâmes doit être suivi d'une répression pour les forcer à se taire. Il déplore que « la police a permis trop de licence aux comédiens¹ », et s'étonne de l'écart entre la sévérité de la loi, et un traitement bien plus favorable, notamment dû à la faveur des politiques qui offrent aux comédiens « des palais, comme si le public était intéressé à conserver des personnes que les lois ne peuvent approuver² ». Cordier s'en prend à Richelieu qui a fait du Palais-Royal une salle de spectacle fastueuse au cœur de Paris. Il suggère, sans nommer directement les instances responsables, que le pouvoir politique agit contre la loi, d'autant plus que la situation de « troupe royale » permet à ses comédiens d'échapper à la juridiction du parlement³. Les théâtrophobes insistent sur le respect de la loi comme fondement de toute paix pérenne, et incitent implicitement le pouvoir à s'y conformer. Tout comme en Angleterre, la situation se révèle problématique. Il s'agit en effet de s'appuyer sur un texte législatif ambigu (le *Vagabond Act* et l'édit sur l'infamie des comédiens de 1641), pour rappeler à l'ordre ceux mêmes qui ont promulgué ces lois, en les invitant (sans les contraindre) à appliquer une politique défavorable aux comédiens. On joue alors sur l'ambiguïté de ces textes : le père Le Brun affirme en effet que c'est cette loi qui rend les comédiens infâmes, et non « seulement l'Église⁴ ». Il en profite pour dénoncer les tentatives inutiles de Richelieu pour innocenter un théâtre qui reste, malgré tout, condamnable. Ainsi, le laxisme des magistrats n'est dû qu'à « une espèce de politique⁵ », qu'il faut toutefois remettre en perspective, et qui « ne dispense pas de la Loi de Dieu⁶ ». L'entreprise principale est de refaire de l'Église la véritable source des lois qui gouvernent la société, puisqu'elle est « Maîtresse des Princes et des Magistrats⁷ ».

Les rapports entre le théâtre et le pouvoir sont fluctuants, selon les gouvernants et les périodes. Dans les années 1660 en France, le théâtre est favorablement reçu par la cour. Il s'agit

¹ « Mais on m'avouera que jusqu'ici la police a permis trop de licence aux Comédiens, de qui, quoiqu'ils représentent, on ne fait aucun châtement ; il semble qu'ils sont suffisamment punis, quand la loi les a déclarés infâmes, et des hommes sans honneur. Ce n'est point remédier au mal, si on ne leur ferme la bouche autant de fois qu'ils sont pour mal parler : La honte de leur condition n'empêche pas que leur liberté de tout faire et de tout dire ne porte son coup, et ne perde la jeunesse qui les voit et qui les entend. » Jean CORDIER, *op. cit.*, p. 464.

² *Ibid.*, p. 465.

³ Gaston MAUGRAS, *op. cit.*, p. 84.

⁴ Pierre LE BRUN, *op. cit.*, p. 125.

⁵ Jean-Baptiste MORVAN DE BELLEGARDE, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Paris, Jean et Michel Guignard, 1702, p. 403.

⁶ *Ibid.*, p. 404.

⁷ Pierre LE BRUN, *op. cit.*, p. 139.

dès lors de renverser cette faveur, et de montrer le danger politique que représente la Comédie. Les détracteurs de Molière s'appliquent par exemple à montrer combien son action politico-religieuse est néfaste en ce qu'elle détruit les belles avancées de Louis XIV. M. de Rochemont fait le bilan de toutes les guerres menées par le roi contre l'hérésie, bannie du Royaume entier, de ses églises comme de sa cour. Or selon lui, le théâtre annule toute cette politique de conversion du pays :

Et néanmoins, malgré tous les soins de ce grand Prince, [l'hérésie] retourne aujourd'hui comme en triomphe dans la ville Capitale de ce Royaume, elle monte avec impudence sur le Théâtre, elle enseigne publiquement ses détestables maximes, et répand partout l'horreur du sacrilège et du blasphème¹.

Le théâtre apparaît comme une force de résistance à la politique religieuse du roi, car il favorise la réintroduction des hérésies étrangères en France. Pour les défenseurs de Molière, il est au contraire allié au pouvoir princier. L'auteur anonyme de la *Lettre sur les observations d'une comédie du sieur Molière* rappelle les gratifications royales qui suivent cette affaire, puisque le roi « vient d'ajouter une nouvelle pension à celle qu'il lui faisait l'honneur de lui donner comme auteur, lui ayant donné cette seconde, et à toute sa troupe, comme à ses comédiens² ». Le théâtre étant en position de force, par ses relations avec le pouvoir, il s'agit pour le discours théâtrophobe de renverser cette image et d'en faire un ennemi tapi dans l'ombre des puissants. D'où cette figure de l'étranger (le théâtre est, selon les points de vue, vu comme fondamentalement lié à l'Italie, au catholicisme ou au protestantisme), contre laquelle met en garde une Église victime et impuissante à se faire entendre.

Certains théâtrophobes français appellent, à la fin du XVII^e siècle, à une alliance entre les magistrats et les autorités ecclésiastiques. Pour Héliodore de Paris, tous deux doivent agir de concert, animés par les mêmes intentions :

Les magistrats qui tiennent lieu de pères au public, les supérieurs ecclésiastiques et séculiers sont obligés d'arrêter ces scandales ; et ils ne doivent pas douter qu'ils ne répondent à Dieu, et de ses propres outrages, et de la perte des âmes, s'ils n'usent de toute leur autorité pour réprimer des insolences qui ne respectent ni le ciel, ni la terre, et qui ne sont pas moins injustes à Dieu, que funestes aux peuples³.

¹ B.A. DE ROCHEMONT, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Nicolas Pépingué, 1665, p. 46.

² ANONYME, *Lettre sur les observations d'une comédie du sieur Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Gabriel Quinet, 1665, p. 33.

³ HELIODORE de PARIS, *op. cit.*, p. 285.

La loi divine passe avant tous les édits et règlements civils, et les autorités doivent ainsi avant tout répondre devant Dieu de leurs actes. Ce vœu d'associer les forces sonne comme une façon de donner la préférence aux règles ecclésiastiques pour régler les conflits sociaux. Bossuet envisage plutôt un front commun et complémentaire. Aux lois du siècle répondent les avertissements chrétiens sur les dangers de la comédie, et « si les hommes ne les aperçoivent pas, c'est aux prêtres à les instruire, et non pas à les flatter¹ ». L'action du prêtre est d'accompagner les interdictions, et s'il voit que le « siècle » reste favorable malgré les lois, de rappeler la « loi de l'Évangile ».

Lorsque ces tentatives de séduction des magistrats s'avèrent inefficaces, il reste la menace : on ne peut pas protéger le théâtre, ni le subventionner, sans risquer de recevoir de terribles punitions divines. L'abbé Cernay vise principalement les « grands » qui soutiennent et « entretiennent » la comédie :

Cette action des Grands, ni leur qualité ne les rendent pas impeccables, au contraire la parole de Dieu enseigne, que les Grands et les Puissants seront les plus puissamment châtiés, et ce, tant pour leurs propres péchés, que pour ceux où ils auront induit les autres par l'éclat de leur mauvais exemples².

À la fin du XVII^e siècle, le ton est plus dur, probablement en raison de rapports moins cléments de la couronne vis-à-vis du théâtre : le roi est entré en dévotion, Molière est mort depuis longtemps, et l'on peut user d'un ton plus sévère. Certains, comme Le Marcant, accusent les magistrats de faire le jeu du diable, et de mener le peuple à sa damnation :

C'est donc l'autorité des Magistrats qui concourt à ces grands maux, et à la perte des âmes, par la permission et le consentement qu'ils donnent à ces farceurs et bateleurs : c'est leur permettre d'arracher les âmes d'entre les mains de Dieu, pour les rendre les esclaves du diable³.

Ne pas punir les comédiens, c'est finalement les protéger voire les encourager. La stratégie de Le Marcant est de mettre au pas de la justice temporelle, en la rangeant sous les injonctions divines. Il applique à tous les magistrats la loi divine, les accusant non seulement d'être tolérants à l'égard du théâtre, mais aussi responsables de la décadence du pays :

¹ Jacques Bénigne BOSSUET, « XI. Si on a raison d'alléguer les lois en faveur de la comédie », *op. cit.*, p. 203.

² Simon CERNAY, *Pédagogue des familles chrétiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662, p. 451.

³ Jean LE MARCANT, *op. cit.*, p. 424.

Si Dieu ordonne aux Juges par la bouche du même Prophète de prendre le parti des pauvres, contre l'oppression des méchants, [...] que leur dira-t-il, s'il se trouve que non seulement ils aient été l'occasion de la perte des âmes, mais qu'ils y aient actuellement contribué, comme en effet ils y contribuent, puisque c'est par leur ordre que les Théâtres sont dressés, que ceux qui corrompent les mœurs, y paraissent effrontément, et que Dieu y est outragé publiquement et impunément : qui pourra, je vous prie, mettre à couvert les Juges de si grands maux, vu que c'est leur criminelle tolérance qui en est la source¹ ?

Mais il ne reste que la menace. La querelle du théâtre révèle la peur de l'impuissance politique : l'Église est consciente de sa faiblesse en matière de régulation. Elle peut sans conteste agir localement, par des mandements et des rituels, mais elle s'est heurtée dans les années 1660 à une politique royale qui allait à l'encontre de ses préceptes. Dans les années qui suivent, le discours rigoriste révèle finalement moins sa fragilité qu'un désir de raffermir ses positions face au théâtre.

Quel divertissement pour quel public ?

L'homologie du théâtre avec l'Église amène à se poser toutes sortes de questions : quels sont la place et le rôle politiques de la Comédie dans l'espace social ? Peut-on légitimer un divertissement de masse, quand il est aussi profane que lucratif ? Et, plus généralement, quelle place tient le divertissement dans la vie des peuples ? Les positions sont plus hétérogènes qu'il n'y paraît.

La rigueur est tout de même de mise. En Angleterre, le divertissement est condamné dans son ensemble, que ce soit le théâtre ou les jeux de cartes, voire les tavernes. En France, cette position austère est adoptée principalement dans les traités de Nicole et de Bossuet, qui assument le caractère déplaisant d'une telle démarche. D'autres proposent de substituer un divertissement sacré au profane². Si le véritable divertissement chrétien reste la joie dans le silence et la solitude, « dans le repos d'une vie saint et retirée³ », la Bible et les récits de martyre peuvent satisfaire également les lecteurs avides d'horreurs plus spectaculaires que tout ce que l'on peut voir en scène⁴. D'autres encore proposent que l'Église devienne la seule pourvoyeuse

¹ *Ibid.*, p. 428.

² Edme-Bernard BOUREE, *Sermons pour l'Avent*, Léonard Plaignard, 1705, p. 216.

³ Louis BOURDALOUE, *op. cit.*, p. 87.

⁴ Jean SOANEN, *op. cit.*, p. 83.

de spectacles décents, en accord avec le dogme chrétien. Jean Cordier invoque, par exemple, le roi Alphonse d'Aragon :

Alphonse Roi d'Aragon ne voulant point priver ses sujets d'un passe-temps qui leur était très délicieux, ni donner occasion au vice en permettant les Comédies, faisait tous les ans des jeux solennels et magnifiques, dont les histoires étaient si Chrétiennes et si bien choisies qu'elles donnaient toute la joie que des gens de bien peuvent recevoir, et ne laissaient rien dans l'esprit qu'un vif aiguillon pour la vertu¹.

Les positions sont variées, et l'Église ne propose pas de discours univoque sur la place des divertissements dans une vie chrétienne. Cependant, les traités contre le théâtre dessinent un champ d'interrogations plus vaste, sur ce que signifie le divertissement pour un chrétien. Le même père Cordier nie que le divertissement puisse avoir une place pérenne dans la vie chrétienne : « d'en faire coutume, c'est n'entendre pas ce que veut dire le mot de divertissement² ». C'est aussi l'occasion de s'interroger sur qui peut en bénéficier.

Si le théâtre et la prédication sont en rivalité, c'est qu'ils incarnent tous deux un moyen de communication de masse. Margot Heinemann définit même la comédie comme un « mass media³ », ce qu'il faut cependant relativiser. En France, du fait de son prix de plus en plus élevé, le divertissement théâtral reste un phénomène qui ne touche environ que 5% de la population parisienne⁴. Les spectacles restent un divertissement pour quelques privilégiés, qui ne touche qu'une très faible partie de la population. Mais les salles de théâtre permettent de rassembler un nombre impressionnant de citoyens dans un même espace⁵. Condamner le théâtre, c'est également critiquer cette communication de masse naissante, au nom d'une vision particulière de qui a droit au divertissement. Selon les pays, cette vision change : si les traités français insistent sur le rôle moral et exemplaire des élites, les auteurs anglais privilégient une vision politique du divertissement en soulignant sa contribution à l'amélioration du bien public.

Cibler les élites françaises

Les traités français sur le théâtre présentent deux discours contradictoires. D'un côté, ils insistent pour que les élites cessent d'aller au théâtre. De l'autre, ils pensent ce même théâtre

¹ Jean CORDIER, *op. cit.*, p. 466.

² *Ibid.*

³ Margot HEINEMANN, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Alain CROIX et Jean QUENIART, *op. cit.*, p. 322.

⁵ Fabien CAVAILLE, *op. cit.*, p. 46.

en termes de classe, estimant, comme le suggère le père Gerbais, qu'il existe des spectacles pour les pauvres, et d'autres pour les riches :

Et sans parler de leur peu d'éducation et de leur pauvreté même, qui quelquefois leur est une tentation presque insurmontable, la canaille n'a-t-elle pas ses Spectacles au Pont neuf aussi bien que les riches à l'Hôtel de Bourgogne¹ ?

Il réfute l'idée que le théâtre soit le lieu d'une mixité sociale, préférant centrer le débat sur le rôle exemplaire des « riches », dont les divertissements sont imités par la « canaille » : la farce comme la tragédie semblent avoir des effets similaires pour l'abbé.

Pour Pierre de Villiers au contraire, il est important de suivre le goût de la cour, non seulement pour « réussir », mais pour améliorer la qualité des pièces et ainsi faire du théâtre un divertissement acceptable :

Elles seront bien aises de goûter un plaisir si agréable sans blesser la délicatesse de leur vertu. Elles sauront bon gré aux Auteurs de leur avoir épargné les scrupules qui naissent de ces sortes de spectacles, et d'avoir mis leur réputation à couvert de la censure : comme leurs soins s'étendent jusque sur leur famille, elles se réjouiront de ce que la Tragédie ne sera plus un divertissement qu'elles doivent défendre à leurs enfants, et en les portant à y assister, elles croiront avoir trouvé un moyen assuré de les retirer doucement des divertissements plus dangereux².

L'élite française est à la fois une solution (elle permet de réformer le théâtre) et un problème (elle atteste son trop grand succès). Que des populations de classes différentes se retrouvent dans un espace commun, à rire ou pleurer des mêmes représentations, pose en effet la question de l'imitation. En allant au théâtre, le bourgeois agit comme le noble, qui agit également comme l'artisan. À supposer que la *mimesis* théâtrale affecte l'une de ces classes plus que l'autre, c'est à terme l'ensemble de la population qui risque d'être contaminé, par la propagation d'un comportement mimétique. Laurent Pégurier souligne ce danger dans sa *Décision faite en Sorbonne* :

De plus il y a une espèce d'union et de commun accord entre ceux qui se trouvent dans le lieu de la Comédie, dès le moment qu'ils y sont tous assemblés pour la faire jouer : ce qui fait que le péché qu'il y a en cette occasion, devient celui de chaque particulier³.

Il faut veiller à contrôler ce « commun accord », à endiguer ses conséquences fâcheuses pour l'ensemble de la population. Le problème est que le théâtre devient une activité principale pour ceux qui ont le temps et l'argent d'y aller. Le père Houdry déplore que les divertissements

¹ Jean GERBAIS, *op. cit.*, p. 98.

² Pierre DE VILLIERS, *Entretien sur les tragédies de ce temps*, Paris, E. Michallet, 1675, p. 91-92.

³ Laurent PEGURIER, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 92-93.

soient « presque l'unique occupation des gens de qualité¹ ». Et lorsque Guilloré s'emporte contre le prix des places, il vise, non pas le public du parterre, mais ces dames qui peuvent louer une loge, tout comme celles qui louent un banc au sermon².

Les prédicateurs mettent en avant l'importance de la population aisée. Le père Le Marcant interpelle directement les « gentilshommes » et les « bourgeois » qui passent leurs après-midis au théâtre, parce qu'ils en ont justement le temps. L'abbé Soanen fustige une cour friande de spectacles, trop portée sur les plaisirs³. Laurent Pégurier vise également la noblesse :

Ces Dames mondaines qui font en dînant une partie d'Opéra ou de Comédie, et qui envoient sur le champ un laquais retenir une Loge avec précipitation, sans lui donner le temps de dîner lui-même : ont-elles le même empressement pour en envoyer un autre retenir des chaises au Sermon⁴ ?

Nicolas de Dijon établit, quant à lui, une chaîne de transmission du vice qui finit par légitimer les spectacles et vider les églises :

Cependant cet homme de qualité se ferait un crime contre l'honnêteté de [ne] pas mener [au théâtre] cette dame, et cette dame se ferait un plus grand scrupule d'honneur que de conscience, de refuser la civilité du galant homme, et de se refuser à elle-même ce plaisir, ils y vont donc de compagnie, et en entraînent plusieurs à leur imitation ; d'où il arrive que cet exemple forme une espèce de loi dans une ville, l'artisan et le bourgeois y voudront aller aussi bien que le gentilhomme et le magistrat⁵ [...]

C'est pour cette raison, poursuit-il, que les églises finissent par ressembler « à des solitudes ». Le véritable problème est ici que ceux qui peuvent se permettre de répartir leur dimanche entre piété et divertissement incitent, par imitation, ceux qui ont moins de temps à faire de même.

Le discours théâtrophobe participe du désir plus général de l'Église de façonner la culture des élites dévotes. Les traités font souvent partie de manuels de dévotions qui se multiplient, à destination de la bourgeoisie et de la noblesse⁶. Or les élites sont résistantes à l'idéal dévot qui leur est proposé⁷, au point que la père Bourdaloue les condamne comme décadentes :

¹ Vincent HOUDRY, *op. cit.*, p. 116.

² François GUILLORE, *op. cit.*, p. 376.

³ Jean SOANEN, *op. cit.*

⁴ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 174.

⁵ Nicolas de DIJON, *op. cit.*, p. 321.

⁶ Bruno RESTIF, *op. cit.*, p. 239.

⁷ Alain CROIX et Jean QUENIART, *op. cit.*, p. 190.

[...] libertins, amateurs d'eux-mêmes, et idolâtres de leurs plaisirs ; de gens sans études, sans connaissance, sans attention à leur salut ; de femmes vaines, dont toute la science se réduite à une parure, dont tout le désir est de paraître et de se faire remarquer¹ [...]

Il faut que les élites soient exemplaires, et ce sont elles qu'il faut blâmer en premier, pour rompre ce processus d'imitation sociale :

Ainsi un Ecclésiastique, un Magistrat, une personne considérable pour sa charge, pour son Employ, ou pour l'opinion qu'on a conçue de sa probité ; qu'une personne, dis-je, de ce caractère distingué, se permette ces divertissemens, & contribuë à y porter les autres, & à les faire passer pour des choses absolument permises & indifférentes, c'est un scandale, & plus ces personnes sont réglées dans toutes leurs autres actions, plus ils donnent de hardiesse de les imiter en celle-cy².

Les traités français présentent une forme de méfiance à l'égard de la masse populaire, qui ne peut qu'imiter les classes supérieures. Il faut en passer par une réforme des élites, briser en elles l'engouement pour les spectacles, afin que le peuple ne suive plus et que la comédie meure, faute de public. Surtout, la réflexion sur le public de théâtre révèle une vision très pessimiste, pour ne pas dire réactionnaire, du public. Toujours pour Laurent Pégurier, il n'est composé que de fainéants qui utilisent à mauvais escient la notion de délassement nécessaire :

Mais pour ces jeunes gens qui y font foule, qui fatigués des plaisirs de toute sorte, ne cherchent dans la volupté que de nouveaux ragoûts ; pour ces Dames mondaines, dont la vie est une oisiveté continuelle, qui n'ont d'autre occupation que celle d'idolâtrer leur corps, de le satisfaire dans tous ses désirs, de s'ajuster et de faire parade de leur vanité depuis le matin jusqu'au soir ; pour ces coquettes, dont l'esprit n'est rempli que d'intrigues ou de commerces, qu'elles cherchent ou à commencer ou à entretenir à la Comédie ; pour ces fainéants de profession, ces batteurs de pavé, dont la présence à la Comédie est la fin d'une journée inutile et pour eux et pour le public, tant d'autres enfin de ce caractère dont la Comédie est remplie : quel besoin ont-ils, je vous prie, de chercher à la Comédie à délasser leur corps ou leur esprit ? est-ce ce qu'ils y cherchent ? Ne craignez-vous point qu'ils ne soient accablés sous le pesant fardeau de leurs occupations, et de leur travail³ ?

Le théâtre ne peut être un divertissement acceptable, qui apporterait un repos mérité, puisque ceux qui s'y rendent ne travaillent pas. Cette vision anticipe sur les discours contre « l'assistanat » qui servent actuellement à justifier la diminution des dépenses de santé et d'aides sociales. Ici, c'est le droit au délassement qui est contesté, puisque le vrai peuple, celui qui travaille, n'a pas le temps de s'y rendre ; et celui qui s'y rend ne se délasse déjà que trop.

¹ Louis BOURDALOUE, *op. cit.*, p. 58.

² Vincent HOUDRY, *op. cit.*, p. 112.

³ Laurent PEGURIER, *op. cit.*, p. 65.

En Angleterre : pour le salut du commonwealth

En Angleterre, on retrouve cette vision élitiste du théâtre. Défenseurs et détracteurs s'entendent sur ce point : le théâtre n'est pas pour la multitude. Janet Clare souligne que, pour Stephen Gosson, le théâtre ne doit pas être pour tous, et rejoint en cela les pensées du dramaturge Ben Jonson, pour qui le peuple aurait mauvais goût, et serait une des causes de la médiocrité artistique de son temps¹. De plus, commandé par le City Council, *The School of Abuse* témoigne du fait que le discours antithéâtral participe d'une volonté de contrôler et réguler les assemblées publiques². Les polémistes jouent sur l'opposition entre une élite éclairée et la multitude³. Pour John Greene par exemple, il existerait deux publics, celui qui va au théâtre et celui qui y renonce. Or ce dernier a toutes les marques de la sagesse et de l'élection :

Mais parmi tous ceux qui vont au théâtre, quand pourriez-vous y voir un vieux citoyen, une chaste mère de famille, une pudique demoiselle, un sénateur sévère, un juge juste, un prédicateur pieux, un homme dévot, qui n'est pas aveuglé par son ignorance, mais conscient du bon chemin à suivre ? Vous ne verrez jamais l'un d'entre eux aux spectacles, car ils le jugent honteux et ignominieux, voire un acte de reproche qui pourrait leur être compté⁴.

Se rendre ou non au théâtre devient ici un signe de vertu et d'élection. Pour Stephen Gosson, le public de théâtre fait partie des réprouvés en ce qu'il userait sans conscience de ce qu'il y apprend⁵. Dès lors, à la question de l'élection des âmes protestantes s'ajoute le problème plus vaste de qui est en charge de l'éducation populaire. Selon Stephen Hilliard, Gosson condamne le théâtre parce qu'il se propose d'être un lieu d'éducation pour les masses populaires, alors que ce devrait être à l'Église de tenir ce rôle. Or les enseignements délivrés inciteraient à l'épicurisme ou à l'athéisme, allant ainsi contre la doctrine ecclésiastique⁶.

Dans le camp adverse cependant, on insiste sur le fait que le théâtre est d'abord l'affaire des élites. Dans sa réponse à Gosson, Thomas Lodge affirme que c'est le propre des gens

¹ Ben JONSON, *Discoveries*, [1641], dans *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, éd. David Bevington, Martin Butler et Ian Donaldson, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 7, 2012, p. 97.

² Janet CLARE, « Banishing Ovid. Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies » dans *La guerra dei teatri: le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Antico Régime*, Donatella Pallotti et Paola Pugliatti (éds.), Pisa, ETS, 2008, p. 57.

³ Olivier SPINA, *op. cit.*, p. 615.

⁴ « But among any other that go to the theaters, when shall you see an ancient citizen, a chaste matron, a modest maid, a grave senator, a wise magistrate, a just judge, a godly preacher, a religious man not blinded in ignorance, but making conscience of his ways ? You shall never see any of these men at plays, for they count it shameful and ignominious, even an act of reproch that may redound unto them. » I. G., *op. cit.*, p. 64.

⁵ Stephen HILLIARD, *op. cit.*, p. 228.

⁶ *Ibid.*, p. 236.

éduqués d'apprécier la poésie en général¹. Il justifie ainsi le dégoût de Gosson pour la poésie par son ignorance. D'autres préfèrent toutefois voir dans le théâtre un lieu d'éducation populaire où l'on apprend l'excellence de la langue anglaise² ; encore faut-il que l'on écrive bien, ce que conteste Ben Jonson. Selon Knapp, le dramaturge revendique un certain élitisme, pris entre son désir de plaire et son envie de dépasser la vulgarité de son public³. Mais cette position d'un théâtre formateur d'élite n'est pas propre à Jonson. Thomas Heywood veut lui aussi modeler son public, faisant de la comédie un agent de discipline du peuple⁴.

Mais les théâtraphobes craignent que, en touchant les élites, le théâtre ne les mène à la décadence, et n'affecte ainsi le bien public. Pour Olivier Spina, la question dépasse la simple légitimation du théâtre :

Les textes anti-spectaculaires religieux se veulent donc une pédagogie virulente au service d'un dévoilement de la situation préoccupante du *commonwealth* anglais. Dès lors la polémique n'oppose pas les contempteurs et défenseurs du théâtre. En réalité, les premiers se construisent un éthos prophétique qui leur permet d'avoir prise sur les magistrats ayant autorité sur Londres. Ils n'attendent pas de réponse discursive d'hypothétiques défenseurs du théâtre, mais une réponse politique de la part des autorités élisabéthaines qu'ils mettent en accusation⁵.

Les écrits théâtraphobes témoignent de la peur d'une forme de dislocation sociale, par un déclassement, ou un mélange impur. Dans son traité sur la danse, John Fielde donne pour exemple d'une jeune aristocrate qui tombe amoureuse d'un simple gentleman, simplement après l'avoir vu danser, qu'elle épouse contre l'avis de tous, faisant ainsi surgir la menace d'un déclassement généralisé⁶. Pour William Rankins, les acteurs dissimulent leur vraie nature pour plaire aux spectateurs, et se montrent ainsi aux yeux des princes, déguisés en « rogues, ruffians, clowns, ruffe, fool, lovers and leachers⁷ ». Leur vision semble ainsi corrompre les princes mêmes. En condamnant le théâtre comme lieu d'éducation populaire, les auteurs pointent en silence la responsabilité du clergé, inapte à cette charge. Certaines paroisses, en effet, opposent quelque résistance à l'idée de réguler la population à l'aide de la surveillance de l'Église⁸.

¹ Thomas LODGE, *op. cit.*, p. 2.

² ANONYME, *The Actors Remonstrance, or Complaint*, London, Edw. Nickson, 1643, p. 5.

³ Jeffrey KNAPP, « Preachers and Players in Shakespeare's England », *Representations*, 1993, p. 49.

⁴ Huston DIEHL, *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theater in Early Modern England*, Cornell University Press Ithaca, 1997, p. 86.

⁵ Olivier SPINA, *op. cit.*, p. 620.

⁶ John FIELDE, *op. cit.*, f^o. A7v.

⁷ William RANKINS, *op. cit.*, p. 7.

⁸ Kenneth L. PARKER, *The English Sabbath: a Study of Doctrine and Discipline from the Reformation to the Civil War.*, Cambridge University Press, 1986, p. 72.

Plusieurs édits demandent à ce que le clergé régule davantage les populations, sans succès. De fait, les réformes qu'on cherche à leur appliquer, comme celles portant sur leur culture traditionnelle, rencontrent également une certaine résistance¹. Le théâtre apparaît comme le lieu de cristallisation de ces tensions, pour réguler une population réfractaire aux réformes, que l'on essaye en vain de discipliner.

En Angleterre, comme en France, la querelle du théâtre accompagne les réformes du temps séculier, avec les changements de calendrier. À Londres, on veille à le rendre conforme au pouvoir². En France, à partir des années 1660, on évalue chaque fête populaire dans le but d'une « répression des instincts », comme le note Yves-Marie Bercé :

Désormais, chaque coutume populaire, venant à faire parler d'elle par accident ou scandale, serait en quelque sorte soumis par les gens d'église et de justice à un examen critique chargé de dire si elle était une bonne et louable coutume qui mérite d'être observée ou plutôt une vraie folie et une corruption blâmable qui s'est glissée insensiblement³.

Les attaques contre le théâtre et les désordres qu'il entraîne s'inscrivent dans cette grande réforme de la culture populaire, qui passe par une profonde mutation culturelle, non sans résistance⁴. Ce qui fait dire à Charles Mazouer que l'Église est répressive et veut avoir la main mise sur les populations⁵. Mais c'est ignorer que le théâtre revendique également cette forme de discipline des peuples, même si cette volonté de régir tient largement au besoin de se défendre des attaques de l'Église. Dans cette mutation, le théâtre apparaît comme l'agent d'un temps séculier et profane.

La rivalité entre le théâtre et les l'Églises révèle combien la scène est perçue comme une menace, dont les raisons dépassent la simple idéologie. Les enjeux qui structurent l'homologie sont triples. Le premier est d'ordre dramaturgique : le théâtre chrétien pourrait rivaliser avec le sermon, dans un temps où la prédication se fait elle aussi spectaculaire. Cette question de la proximité des dispositifs, si elle est bien réelle, reste la plupart du temps implicite : peu nombreux sont ceux qui revendiquent cette porosité de la scène et de la chaire, si ce n'est à des

¹ Christopher DURSTON et Jacqueline EALES, *The Culture of English Puritanism, 1560-1700*, Basingstoke, Macmillan, 1996, p. 220.

² *Ibid.*, p. 43.

³ Yves-Marie BERCE, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2006, p. 170.

⁴ Bruno RESTIF, *op. cit.*, p. 346.

⁵ Charles MAZOUER, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, H. Champion, 2015, p. 472.

fins polémiques. La plupart des auteurs taisent la possibilité que le théâtre se mette au service de la religion, quand bien même elle existe : les représentations pédagogiques occupent une place marginale dans les traités, et sont abordées avec nuances, si ce n'est avec embarras. Quand les polémistes français en usent pour dénoncer la trop grande influence jésuite, c'est une approche plus politique qui motive les auteurs anglais, quant à l'éducation des élites nationales. La justification d'un théâtre de collège s'avère délicate, en ce qu'elle aboutit à revendiquer que la comédie puisse faire office de prêche, et ainsi rapprocher les rivaux l'un de l'autre.

Le deuxième enjeu est d'ordre économique : bien qu'il soit difficile de tenir les comptes précis des églises, au vu de la diversité des paroisses, les textes témoignent d'une crainte de voir les finances du clergé détournées par la comédie. Dans un contexte de réforme, à la fois doctrinale et économique, de l'Église, la rivalité avec le théâtre apparaît comme la matérialisation d'une angoisse liée à la crise financière. La comédie viderait les Églises de ses fidèles et réduirait le montant des aumônes. Cette angoisse sourde est structurante des polémiques sur le théâtre, aux XVI^e et XVII^e siècle, et commune aux deux pays, même si elle est plus sensible en Angleterre, du fait d'une évolution démographique et sociale profonde : le temps devient une forme de monnaie, et doit être rentable. En France, cette question économique est plus implicite, et prend surtout la forme du vol des fidèles, dévoyés par la comédie. Mais la fin du XVII^e siècle voit des auteurs plus inquiets de l'état de leurs finances, accompagnant les crises économiques qui fragilisent le clergé.

À cela s'ajoute un dernier enjeu, politique : les Églises voient dans le théâtre un usurpateur qui accapare les bonnes grâces des princes. Les contextes diffèrent, mais les textes rendent compte de ce rapport complexe au pouvoir politique. En Angleterre, avant la période puritaine, les traités fustigent un pouvoir trop tolérant vis-à-vis d'une pratique interlope. Mais après la restauration, la controverse menée par Jeremy Collier s'oriente vers la condamnation des dramaturges, trop proches du pouvoir. Si en France, la rigueur des traités des années 1660 souligne également la proximité des hommes de théâtre avec la cour, le ton se durcit à la fin du siècle, à mesure que le roi prend ses distances avec le théâtre. Au sein de cette relation de concurrence, les traités proposent une argumentation solide qui efface les dissensions internes à l'Église, au profit d'une unification illusoire des clercs. Mais les polémiques sont souvent circonstanciées. Alors qu'en France, à la fin du XVII^e siècle, les multiples discours en réaction au texte de Caffaro martèlent une unanimité ecclésiastique, les polémiques anglaises interrogent la place des clercs dans l'espace social. En attaquant la comédie, les théâtrophobes révèlent le

sentiment de fragilité qui parcourt l'institution ecclésiastique, que ce sentiment soit fondé ou non.

Plus généralement, au-delà des conséquences déléteres de ce qui se passe sur scène, c'est la salle qui reste le problème majeur. Certes, les spectacles inciteraient à la débauche et l'immoralité, mais avant tout, le scandale réside dans le fait que l'on paye pour ces spectacles, à des moments ils font concurrence au prêche, et qu'on structure son temps autrement. En cela, le public de théâtre modifie l'emploi du temps libre, proposant ainsi un nouveau modèle à la population. L'homologie du théâtre et de l'Église est paradoxale : si elle est fondamentale pour mesurer la proximité des deux institutions, et pour comprendre la virulence des débats, elle est condamnée à rester implicite. Affirmer la proximité de la scène et de la chaire risque de servir l'adversaire, et d'affaiblir son propre camp. Aussi l'opposition est-elle exacerbée, le théâtre élevé au rang d'ennemi absolu, pour transformer des motivations politiques, économiques et sociales, en enjeux métaphysiques de lutte entre Satan et Dieu.

CONCLUSION

Longtemps l'expression « querelle de la moralité du théâtre » a, en France, englobé l'ensemble des controverses sur la comédie du XVII^e siècle. Si elle a le mérite de frapper les esprits, elle ne rend compte que d'une partie de cette « querelle ». Tout d'abord, il n'existe pas une, mais plusieurs polémiques, dont l'intensité et les formes varient selon les époques. Deuxièmement, la moralité n'est qu'un des enjeux qui structurent les différentes controverses. La portée morale du théâtre est certes essentielle, mais elle dissimule d'autres questions qui innervent le débat. Enfin, sous couvert de parler de « théâtre », les querelles visent une multiplicité de pratiques dramatiques. Cette expression a surtout l'inconvénient de n'aborder la querelle que d'un seul point de vue, au lieu d'envisager la relation conflictuelle entre deux rivaux qui luttent pour faire reconnaître leurs prérogatives. C'est pourquoi il est bon d'étudier le corpus antithéâtral des XVI^e et XVII^e siècles, en France et en Angleterre, à travers le prisme de la rivalité, pour renouveler l'approche des querelles contre la comédie.

La rivalité entre le théâtre et les Églises repose sur une homologie à la fois niée et revendiquée. D'un côté, les détracteurs du théâtre refusent d'y voir un rival : écarter l'homologie permet de décrédibiliser tous ceux qui la revendiquent, pour les accuser de provocation ou de libertinage. Mais dans le même temps, le discours théâtrophobe investit cette homologie pourtant dénoncée, pour des raisons polémiques, en insistant sur l'image diabolique d'un théâtre qui prêche les valeurs du monde et de Satan. L'homologie entre la comédie et la religion ne serait que formelle, et renforcerait l'opposition de fond entre les deux rivaux.

Il existe pourtant une rivalité bien réelle qui structure les polémiques sur le théâtre, et qui révèle trois enjeux principaux. Le premier est d'ordre moral : le théâtre emprunte à la prédication un objectif d'édification du public. Ce rôle pédagogique est particulièrement revendiqué par les apologistes qui défendent l'utilité morale de la scène, bien que ce soit de façon souvent provocatrice. De ce point de vue, le théâtre de collège se révèle une pratique qui souligne la proximité de la comédie et du sermon ; elle devient souvent embarrassante dans les traités antithéâtraux, et condamnée à la marge. Mais l'inverse est également vrai : l'Église emprunte au théâtre. Le dispositif du sermon est spectaculaire, et nombreux sont les prédicateurs que l'on va voir autant pour la piété de leur discours que pour leur charisme. Du fait de cette proximité entre la pratique de certains prédicateurs et celle des comédiens, des failles se créent dans le discours antithéâtral, ce qui engendre deux stratégies opposées : l'une, maximaliste, rejette en bloc tout accommodement, tandis que l'autre cherche une voie commune par la réforme.

Le deuxième enjeu concerne l'aspect économique et social de la rivalité. Théâtre et Églises se partagent non seulement le même public, à des heures et des jours communs, mais aussi le même argent ; la comédie détournerait les aumônes dévolues à l'Église. Cette dimension économique est particulièrement forte en Angleterre, couplée avec celle du temps compté qui s'inscrit à la fois dans la théologie protestante de la responsabilité individuelle dans le salut, et dans l'essor spectaculaire d'une ville comme Londres au XVII^e siècle. Avec l'explosion démographique due à l'intensification du commerce, la capitale anglaise regorge d'apprentis sans maîtres qui se réfugient les après-midis dans les salles de théâtre et débits de boisson pour y dépenser leur pécule. L'enjeu économique recoupe l'enjeu social de réguler une cité en expansion, ainsi que les débordements liés aux humeurs d'une jeunesse qu'il faut canaliser. La situation en France diffère : si les tensions sociales sont présentes, c'est la situation financière de l'Église qui est davantage soulignée, notamment à la fin du XVII^e siècle. Les détracteurs de la scène insistent sur la précarité de l'institution religieuse, en temps de conflits. Que ce vol des fidèles et de l'argent soit fondé ou non, il souligne le sentiment d'une Église en concurrence avec un théâtre qui gagne en visibilité.

Enfin, la rivalité se fonde sur des enjeux politiques et religieux : le théâtre incarne l'ennemi hérétique. Cet ennemi change selon l'orientation religieuse du pays : en Angleterre, la comédie symbolise les dérives papistes, et témoignerait de l'influence encore trop forte de Rome dans le royaume ; en France, le théâtre est autant le symbole d'un papisme dévoyé que de l'hérésie protestante – les traités du début du siècle émanant d'auteurs protestants pour

laisser place aux critiques issues des rangs catholiques dans le courant du XVII^e siècle. À cette comparaison de la scène avec l'Église s'ajoutent des enjeux moins explicites, et plus politiques : attaquer la comédie revient parfois à cibler un courant rival au sein même de l'institution religieuse. Les polémiques françaises sont sur ce point éclairantes : les querelles des années 1660 opposent les augustiniens aux jésuites, quand l'affaire Caffaro repose sur une manœuvre jésuite¹. Cela sans compter les relations du théâtre avec le pouvoir qui croisent les rivalités inter-religieuses, et que dénoncent ses adversaires. Lorsque William Prynne cible la comédie, il dénonce autant le papisme que les influences au sommet du royaume, en la personne de l'évêque William Laud². De la même manière, les polémiques françaises du milieu du XVII^e siècle contestent, au nom d'une rigueur religieuse, les accointances des dramaturges avec le roi³.

Les tensions entre la comédie et les institutions religieuses sont permanentes, et déjà à l'œuvre dès le Moyen Âge ; les arguments contre la scène sont en place au milieu du XVI^e siècle. Les crises majeures et spectaculaires du XVII^e ne sauraient éclipser les multiples scandales qui émaillent déjà les décennies précédentes. De plus, si ponctuelles soient-elles, ces crises attestent la permanence d'une rivalité qui s'ancre dans un temps long et qui semble à la fois intermittente et constante : si elles éclatent violemment à des instants précis et dans des contextes spécifiques, ces éruptions polémiques soulignent la présence d'un débat souterrain qui ne cesse de ressurgir, nourri par la rivalité très concrète des acteurs qui cherchent à conquérir un public et des prédicateurs qui voient ce public se former à leurs dépens. Cette tendance à la résurgence amène, du reste, à relativiser le décalage entre la France et l'Angleterre. Certes, les controverses théâtrales éclatent à Londres quand elles sont encore timides en France et, inversement, les grands scandales français du milieu du XVII^e siècle interviennent alors que Londres a fermé ses salles de spectacle. Mais les querelles trouvent un écho dans le pays voisin, notamment par la publication de traductions : les acteurs de la *Jeremy Collier Controversy* s'appuient sur les traductions de Bossuet et, dès le début du siècle, l'affaire de Lyon est traduite à Londres⁴.

¹ Voir le chapitre 4, p. 149.

² Sur le contexte politique de la publication de *l'Histrio-Mastix*, voir le chapitre 2, p. 72.

³ La dimension politique de la rivalité entre le théâtre et les Églises est particulièrement frappante dans l'affaire du *Tartuffe* de Molière, où la pièce est interdite pour des raisons qui dépassent la simple moralité du théâtre. Sur ce point, voir Jean LACOUTURE et François REY, *Molière et le roi : l'affaire Tartuffe*, Paris, Seuil, 2007. Voir aussi Georges FORESTIER, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018.

⁴ Le pamphlet du calviniste anonyme est traduit la même année de sa publication en France : ANONYME, *The Jesuites Comedie. Acted at Lyons in France, the Slaventh and Eight Dayes of August Last Past 1067*, London,

Cependant, cette rivalité réelle est amplifiée dans les traités contre le théâtre, qui renforcent l'opposition fondamentale entre la comédie et l'institution religieuse. Les détracteurs de la scène inscrivent ces spécificités dans une argumentation plus large, mais assez limitée, héritée des autorités patristiques. Trois arguments structurent la rivalité : le théâtre est une peste qui infecte les corps ; il affecte le corps social, entraînant la corruption des individus ; il est un signe de l'hérésie et de damnation, en ce qu'il est une institution diabolique. Ce caractère statique de l'argumentation contre le théâtre a pour avantage de donner l'impression que le débat ne change jamais, alors qu'il est au contraire très mobile. Ce recours aux pères de l'Église pose également la question de l'anachronisme des polémiques, qui devient l'un des terrains du conflit : pour certains, le théâtre a totalement changé depuis l'antiquité, rendant caduque le recours aux arguments antiques ; pour d'autres, le théâtre continue de présenter les mêmes dangers sous ses allures plus inoffensives. Sous couvert d'une apparente monotonie, l'argumentaire antithéâtral s'adapte aux contextes spécifiques de chaque querelle, et témoigne d'une grande mobilité.

Cet argumentaire révèle aussi la grande plasticité des acteurs de la rivalité, qui usent d'arguments qui ne traitent pas de la même chose et qui, en fait de « théâtre », visent des formes très différentes de spectacle. Pour attaquer la comédie, ses adversaires se réfèrent à des traités qui ciblent autant le théâtre que les jeux du cirque et les courses de char ; et lorsqu'il est question plus spécifiquement du théâtre, ce sont en réalité certaines pratiques que visent les autorités patristiques. À l'époque moderne, les adversaires du théâtre n'ont pas non plus toujours le même ennemi. Les polémistes anglais associent volontiers le théâtre à diverses pratiques sociales qui ont lieu dans les tavernes (jeux de dés, boissons, prostitution, ainsi que la danse) du fait de leur proximité, car certains spectacles peuvent s'y jouer. À la fin du siècle, les mêmes arguments de débauche morale et sociale sont convoqués pour dénoncer dorénavant les comédies de la Restauration : la débauche morale et populaire cède la place à une corruption plus sournoise. En France, si le théâtre condamné à la fin du XVI^e siècle englobe les fêtes et processions traditionnelles, il s'opère au fil du temps une réorientation de la cible, selon l'évolution dramatique, pour aboutir à une hiérarchie des formes théâtrales. Il se crée progressivement un socle polémique commun, où les rivaux s'accordent sur des pratiques dramatiques dignes de blâme ou sujettes à une possible réforme. Certaines formes de spectacle

E. Allde, 1607. Bossuet est traduit durant la controverse autour de Jeremy Collier : *Maxims and Reflections upon Plays*, London, R. Sare, 1699.

permettent de faire des concessions à l'adversaire : la farce apparaît comme indéfendable¹, et permet, à l'inverse, de mettre en valeur les réformes opérées dans d'autres types de spectacle. Tout en réinventant le théâtre, le discours apologétique opère une distinction entre les types de divertissement, établissant une hiérarchie de l'utilité des spectacles en écho aux accusations des théâtrophobes. Cette stratégie de concession se pratique également dans l'autre sens : beaucoup d'hommes d'Église admettent, avec plus ou moins de facilité, que certaines formes théâtrales peuvent être tolérées, comme la tragédie religieuse ou le théâtre de collège.

Outre la multiplicité des formes théâtrales condamnées, la rivalité met en évidence la diversité des acteurs issus des rangs de l'Église. Il n'existe pas de camp ecclésiastique uniforme ; les traités contre le théâtre proviennent de groupes souvent opposés, mais qui usent d'un même discours masquant cette diversité. Bien plus, les textes antithéâtraux soulignent les contradictions au sein d'une même obédience religieuse. En France, les jésuites usent de la scène à des fins pédagogiques, et peuvent même faire l'apologie du théâtre, quand certains d'entre eux en condamnent les excès et les abus². De la même manière, les puritains londoniens sont fortement impliqués dans les polémiques contre la scène, tout en étant issus des rangs du théâtre, comme Stephen Gosson, et n'hésitent pas à poursuivre le métier de comédien ou dramaturge malgré leurs traités hostiles, à l'instar d'Anthony Munday et de William Rankins.

La rivalité s'exprime en Angleterre à travers une très forte diabolisation du théâtre. Celui-ci est présenté comme un adversaire radical de l'institution religieuse, totalement voué à Satan. Le faible recours explicite aux autorités patristiques, concernant l'Église du diable, souligne combien les auteurs assument cette rivalité religieuse, car elle se fonde sur une dimension économique et sociale importante : dès le début, les polémiques insistent sur la salle de spectacle comme véritable objet du scandale, parce qu'elle est un lieu de mixité sociale et de débauche. Le fait que Londres voie rapidement s'ériger des salles exclusivement dédiées au spectacle intensifie considérablement le sentiment de rivalité ; et que l'on joue des spectacles également dans des tavernes et des auberges (qui accueillent d'autres réjouissances plus ou moins condamnables) inscrit cette rivalité dans une interrogation plus large sur la place et le rôle des divertissements dans l'espace social. La bonne santé du *Commonwealth*, et l'angoisse

¹ Seuls Bruscombille et Guillot-Gorju défendent la farce comme un art légitime et recommandable, en ce qu'ils sont eux-mêmes farceurs. Sur ce point, voir le chapitre 2, p. 78.

² Aux dénonciations des excès du théâtre, comme peuvent le faire par exemple les pères Bonnefons et Bourdaloue, répond au siècle suivant la défense du jésuite Pierre BRUMOY. Son *Discours sur les spectacles*, Paris, 1733, traduit par ailleurs le traité d'un autre jésuite, Charles POREE, *Theatrum vel sit ne vel esse possit schola informandis moribus idonea, oratio habita die 13 martii anno 1733 in Ludovici Magni collegio*, Paris, J.-B. Coignard, 1733.

de le voir se disloquer, s'avèrent un enjeu majeur dans les traités sur le théâtre en Angleterre. Mais la condamnation de la scène sert aussi de tribune politique indirecte. Condamner la comédie permet autant de revendiquer son allégeance aux autorités, comme le fait Anthony Munday, que de clamer sa résistance au pouvoir : tout au long du XVII^e siècle, les attaques contre la scène servent à une critique du pouvoir politique, pour fustiger sa trop grande permissivité vis-à-vis de la scène, comme chez John Greene, ou pour refuser de prêter allégeance au nouveau roi, comme pour Jeremy Collier.

La diabolisation est moindre en France : mise à distance par la citation des pères de l'Église, la comparaison de la comédie avec le temple du diable est employée de façon plus parcimonieuse. Cependant, elle sert à renforcer la rivalité avec les courants protestants : les auteurs français insistent sur la renonciation au baptême qu'implique d'aller au spectacle, et une forme de conversion inconsciente à la religion adverse. Plus généralement, le théâtre incarne moins l'Église de Satan en personne que le lieu de condensation de toutes les dérives du monde. Avec la progressive abstraction de la figure du diable, au fil du XVII^e siècle, et l'édit de 1682 qui réduit fortement la possibilité d'y recourir impunément, l'image d'un théâtre diabolique s'estompe. La convoquer, comme peuvent le faire Nicolas de Dijon ou Jean Soanen, souligne autant le désir de provoquer son auditoire et les autorités, que celui de gagner en visibilité et, d'une certaine manière, de produire un sermon spectaculaire, qui marque les esprits.

Avec la diffusion des polémiques, il apparaît que les auteurs dramatiques écrivent sous la contrainte et la menace. Les comédiens comme leurs publics ont pleinement conscience des attaques répétées contre la scène, qui oriente l'écriture et la réception des pièces. Ce dernier point, qui concerne les échos de la rivalité dans l'écriture dramatique, est ici seulement esquissé et mériterait un travail ultérieur, qui porterait sur plusieurs aspects des textes de théâtre. Le premier concerne les paratextes : les préfaces, les dédicaces examens, prologues et épilogues sont le lieu d'affirmations esthétiques et politiques, et peuvent servir de tribune et de ripostes habiles aux attaques antithéâtrales. Au-delà des paratextes, le théâtre religieux est une autre caisse de résonance des polémiques. L'étude de Marie-Hélène Goursolas Lavril montre que la scène prend à bras le corps les questions de l'idolâtrie, que ce soit en France avec les tragédies de saints, ou en Angleterre à travers la satire du puritain dans *Bartholomew's Fair* de Ben Jonson¹. De même, les comédies de comédiens sont des manifestes qui s'inscrivent dans une

¹ Voir plus précisément le chapitre V, « Images : les passions des personnages, le corps du comédien, la gloire du dramaturge », Marie-Hélène GOURSOLAS LAVRIL, *La société des idolâtres. L'idolâtrie dans la polémique contre*

réflexion sur la légitimité du théâtre. Pour poursuivre cette recherche, il faudrait analyser les ripostes des dramaturges aux attaques théâtrophobes, en voyant comment l'homologie de la chaire et de la scène, ainsi que les images de contagion, de corruption des mœurs ou d'Église diabolique, se fraient un chemin sur les planches.

La rivalité entre le théâtre et les Églises souligne la place que chacun se donne dans la société, ainsi que celle qu'il veut bien accorder à son adversaire. De ce point de vue, à travers ces polémiques, c'est le rôle politique du théâtre qui se définit progressivement, avec le risque qu'il se réduise à sa seule utilité morale et ne devienne qu'une simple forme particulière de sermon. Si cette étude rappelle que le théâtre peut servir de lieu de diffusion d'une bonne parole, ou de tribune politique, elle souligne aussi combien est difficile l'acceptation sociale du pur divertissement.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque signale que le texte est présent sur le site du projet « La haine du théâtre » (Labex Obvil).

I. Sources

A. Anthologies

Théâtre élisabéthain, Line Cottegnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin (dir.), Paris, Gallimard, 2009.

DAVISON, Peter H. (éd.), *Critics and Apologists of the English Theatre : a Selection of Seventeenth Century Pamphlets in Facsimile*, New York, Johnson Reprint Corp., 1972.

FREEMAN, Arthur (éd.), *Commonwealth Tracts (1625-1650)*, New York, Garland, 1974.

MARKOWICZ, Leon (trad.) et HOGG, James (éd.), *Latin correspondance by Alberico Gentili and John Rainolds on Academic Drama*, Elizabethan & Renaissance studies 68, Salzburg, 1977.

POLLARD, Tanya (éd.), *Shakespeare's Theater : a Sourcebook*, Oxford, Blackwell, 2004.

THIROUIN, Laurent, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Honoré Champion, 1998.

URBAIN, Charles et LEVESQUE, Étienne, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.

B. Angleterre

ANONYME, *The Jesuites Comedie. Acted at Lyons in France, the Slaventh and Eight Dayes of August Last Past 1067*, London, E. Allde, 1607.

ANONYME, *A Short Treatise Against Stage-Playes*, s.l., 1625, in *Commonwealth Tracts (1625-1650)*, éd. A. Freeman, New York, Garland, coll. « The English stage : attack and defense, 1577-1730 », 1974.

ANONYME, *The Stage-players Complaint in a Pleasant Dialogue betweene Cane of the Fortune, and Reed of the Friers, Deploring their Sad and solitary conditions for want of employment, in this heavie and contagious time of the plague in London*, London, T. Bates, 1641.

ANONYME, *A Declaration for the Appeasing and Quietting of all Unlawfull Tumults*, s.l.s.n., 1642

ANONYME, *The Actors Remonstrance or Complaint for the Silencing of their Profession and Banishment from their Severall Play-houses in which is Fully Set downe their Grievances for their Restraint as it was Presented in the Names and behalves of all our London Comedians*, London, E. Nickson, 1643.

ANONYME, *An ordinance for the utter Suppression and Abolishing of all Stage-playes*, London, J. Wright, 1648.

ANONYME, *To The Supreme Authoritie, The Parliament of the Common-Wealth of England. The humble Petition of diverse poor and distressed men, heretofore the Actors of Black-friers and the Cock-Pit*, s.l., 1650.

ANONYME, *The Famous Tragedy of King Charles I as It Was Acted Before White-Hall, by The Fanatical Servants of Oliver Cromwell*, London, J. Baker, 1680.

ANONYME, *A Letter to A. H. Esq., Concerning the Stage*, London, A. Baldwin, 1698.

ANONYME, *The Immorality of the English Pulpit as justly Subjected to the Notice of the English Stage, as the Immorality of the Stage is to that of the Pulpit. In a Letter to Mr. Collier. Occasion'd by the Third Chapter of his Book Entitl'd, A Short View of the Immorality of the English Stage, &c.*, London, s.n., 1698.

ANONYME, *A Letter to Mr. Congreve on his Pretended Amendments, &c. of Mr. Collier's Short view of the Immorality and Prophaneness of the English stage*, London, S. Keble, 1698.

ANONYME, *Some Remarks upon Mr. Collier's Defence of his Short view of the English Stage, &c. in Vindication of Mr. Congreve, &c. in a Letter to a Friend*, London A. Baldwin, 1698.

ANONYME, *The Vindication of William Prynne*, London, s.n., 1649.

ANONYME, *Mr. William Prynne: his Defence of Stage-playes, or A Retracting of a Former Book of his Called Histrio-Mastix*, London, s.n., 1649.

- ANONYME, *A Vindication of the Stage with the Usefulness and Advantage of Dramatick Representations : in Answer to Mr. Collier's Late Book Entituled A view of the Prophaness and Immorality &c. : in a letter to a friend*, London, J. Wild, 1698
- AMES, William, *Stage-Plays Arraigned and Condemned By That Eminent Foreign Theologist, namely William Ames, Doctor and Professor of Divinity of Francker in Friedland; in a Solution by him given to his following Question, What is to be thought of Stage-Plays ?*, London, A. Baldwin , 1702.
- BABINGTON, Gervase, *A Very Fruitful Exposition of the Commandements*, London, H. Midleton, 1583.
- BAXTER, Richard, *A Christian Directory, or, A summ of Practical Theologie and Cases of Conscience: Directing Christians how to use their Knowledge and Faith, how to Improve all Helps and Means, and to Perform all Duties, how to Overcome Temptations, and to Escape or Mortifie Every Sin : in four parts*, London, Robert White, 1673.
- BRASBRIDGE, Thomas, *The Poore Mans Jewell, that is to Say, a Treatise of the Pestilence unto the which is Annexed a Declaration of the Vertues of the Hearbes Carduus Benedictus, and Angelica: whiche are Verie Medicinable, Both Against the Plague, & also Against many other Diseases. Gathered out of the bookes of diuers Learned Physicians*, London, Thomas Dawson, 1578.
- BURRIDGE, Richard, *A Scourge for the Play-houses*, London, s.n., 1702.
- COLLIER, Jeremy, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage. Together with the Sense of Antiquity upon this argument*, London, S. Keble, 1698.
- COLLIER, Jeremy, *A Defense of the Short View of the Profaneness of the English Stage, etc. Being a reply to Mr. Congreve's Amandements, etc. And to the Vindication of the Author of the Relapse*, London, S. Keble, 1699.
- COLLIER, Jeremy, *A Second Defence of the Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage etc. Being a Reply to a Book, Entituled, The Ancient and Modern Stage Surveyed*, London, S. Keble, 1700.
- CONGREVE, William, *Amendements of Mr Collier's False and Imperfect Citations etc. From the Old Bachelor, Double Dealer, Love for Love, Mourning Bride, By the Author of those Plays*, London, J. Tonson, 1698
- CRASHAWE, William, *The Sermon preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607*, London, H.L for Mathew Lownes, 1609.
- CROSSE, Henry, *Vertues Common-vvealth: or The high-way to honour Wherin is discovered, that although by the disguised craft of this age, vice and hypocrisie may be concealed: yet by tyme (the triall of truth) it is most plainly reuealed*, London, Thomas Creede, 1583.
- DAVENANT, William, *A Proposition for Advancement of Moralitie, by a New Way of Entertainment of the People*, London, s.n., 1654.

- DENNIS, John, *The Impartial Critic. Or Some Observation on a Late book Entitled A Short View of Tragedy written by M. Rymer*, London, R. Taylor, 1693
- DENNIS, John, *The Usefulness of the Stage to the Happines of Mankind*, London, Richard Parker, 1698
- D'URFEY, Thomas, *The Campaigners, or, The pleasant adventures at Brussels*, London, A. Baldwin, 1698.
- FIELD, John, *An Humble Application to the Queen, and her Great Council, the Parliament of England, to Suppress Play-houses and Bear-baitings, with all Prophaness and immorality*, London, T. Sowle, 1703
- FIELD, John, *A Godly Exhortation by occasion of the late iudgement of God shewed at Parris-garden, the thirteenth day of Ianvarie ... by Iohn Field*, London, H. Carre, 1583
- FIELD, John, *A Treatise of Dauneses wherin it is Shewed, that they are as it were Accessories and Depe[n]dants (or thinges annexed) to Whoredome, where also by the Way is Touched and Proued, that Playes are Ioyned and Knit together in a Rancke or Rowe with them*, s.l., s.n., 1581.
- FILMER, Edward, *A Defence of Dramatic Poetry. Being a Review of Mr Collier's View of the Profaneness and Immorality of the Stage*, London, E. Whitlock, 1698.
- GAGER, William, « Letter to Dr. John Rainolds of July 31, 1592 », in *The Complete Works*, v. 4. *Juvenilia, Pyramis, collected prose*, Dana F. Sutton (éd.), New York, Garland, 1994.
- GOSSON, Stephen, *The S[c]hoole of Abuse. Containing a Pleasaunt Invective against Poets, Pipers, Players and such like Caterpillers of a Commonwealth ; setting up the Flagge of Defiance to their mischievous exercise, & overthrowing their Bulwarkes, by Profane writers, Natural reason and common experience*, London, T. Woodcocke, 1579.
- GOSSON, Stephen, *Apologie of the Schoole of Abuse*, in *The ephemerides of Phialo deuided into three bookes. The first, a method which he ought to follow that desireth to rebuke his freend, when he seeth him swarue: without kindling his choler, or hurting himselfe. The second, a canuazado to courtiers in foure pointes. The third, the defence of a curtezan ouerthrowen. And a short apologie of the Schoole of abuse, against poets, pipers, players, [et] their excusers*, London, 1579.
- GOSSON, Stephen, *Playes Confuted in Five Actions. Proving that they are not to be suffer'd in a Christian common weale, by the waye both the cavils of Thomas Lodge and the Play of Playes, written in their defense and other objections of players frendes, are truely set downe and directly aunswared*, London, Thomas Gosson, 1582.
- GREENE, John, (I.G.), *A Refutation of the Apologie for Actors, Divided into 3 Brief Treatises*, London, W. White, 1612.
- HEYWOOD, Thomas, *An Apologie for Actors, containing three brief Treatises. 1. Their Antiquity. 2. Their ancient Dignity. 3. The true use of their quality*, London, N. Okes, 1612.

- JONSON, Ben, *Volpone*, [1606, publ. 1607], éd. Richard Dutton, dans *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, éd. David Bevington, Martin Butler et Ian Donaldson, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 3, 2012.
- JONSON, Ben, *Timber, or Discoveries*, dans *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, éd. David Bevington, Martin Butler et Ian Donaldson, Cambridge, Cambridge University Press, vol. 7, 2012.
- LEIGHTON, Alexander, *A Shorte Treatise against Stage-playes*, London, 1625.
- LODGE, Thomas, *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse in defence of poetry, music, and stage-playes*, London, 1579.
- MARLOWE, Christopher, *Tamburlaine the Great* [1590], trad. Luc de Goustine, Belva, Circé, 2003.
- MUNDAY, Anthony, *A Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theatres: the one thereof was sounded by a Reverend Byshop dead long since; the other by a worshipful and zealous Gentleman now alive*, London, H. Denham, 1580.
- NASHE, Thomas, *Pierce Pennilesse His Supplication to the Divell*, London, Abel Jeffes, 1592.
- NORTHBROOKE, John, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine plaies or Enterludes... are reprovved by the authoritie of the worde of God and auncient Writers*, London, H. Bynneman for G. Byshop, 1577.
- PRYNNE, William, *Histrion-Mastix, The Players Scourge or Actors Tragaedie, Divided into two Parts*, London, M. Sparke, 1633.
- PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie*, Richard Field, London, 1589.
- RAINOLDS, John, *A Defence of the Judgment of the Reformed Churches that a Man may lawfully not only Put away his Wife for her Adultery, but also Marry another. Wherein both Robert Bellarmine the Jesuites Latine treatise, & an englishe pamphlet of a namelesse author mayntaining the contrary are confuted by John Raynoldes, s.l., s.n., 1599.*
- RAINOLDS, John, *Th'Overthrow of Stage-Playes by the way of Controversie betwixt D. Gager and D. Rainoldes, wherein all the reasons that can be made for them are notably refuted ; th'objectiops answered, and the case so cleared and resolved, as that the judgement of any man, that is not froward and perverse may easily be stafisfied, Wherein is manifestly proved that it is not only unlawful to bee an Actor but a beholder of those vanities*, Middelburg, Richard Schilders, 1599.
- RANKINS, William, *A Mirrour of Monsters Wherein is plainly described the manifold vices, & spotted enormities that are caused by the infectious sight of Playes, with the description of the subtle slights of Sathan, making them his instruments*, London, I.C. for T. H., 1589.
- RIDPATH, George, *The Stage Condemn'd, and the Encouragement given to the Immoralities and Profaneness of the Theatre, by the English Schools, Universities and Pulpits*,

Censur'd King Charles I Sundays Mask and Declaration for Sports and Pastimes on the Sabbath, largely Related and Animadverted upon : the Arguments of all the Authors that Have Writ in Defence of the Stage against Mr. Collier, Consider'd, and the Sense of the Fathers, Councils, Antient Philosophers and Poets, and of the Greek and Roman States, and of the first Christian Emperours concerning Drama, faithfully deliver'd : together with the Censure of the English State and of the Several Antient and Modern Divines of the Church of England upon the Stage, and Remarks on Diverse Late Plays : as also on those Presented by the two Universities to King Charles I, London, J. Salusbury, 1698.

SIDNEY, Sir Philip, *An Apologie for Poetrie*, London, Henry Olney, 1595.

STOCKWOOD, John, *A Sermon Preached at Paules Crosse on Barthelmew Day, being the 24. of August. 1578*, London, Henry Bynneman, 1578.

STUBBES, Philip, *The Anatomie of Abuses. Contayning a Discoverie ou Briefe Summarie of such Notable Vices or Imperfections as now raigne in many Christian Countreyes of the Worlde: but especially in a very famous ILANDE called AILGNA : Together with most fearfull Examples of Gods judgements, executed upon the wicked for the same, aswell in AILGNA as in many places elsewhere (...) made dialogue-wised by Phillip Stubbes*, London, Richard Jones, 1583.

STUBBES, Philip, *The Second part of The Anatomie of Abuses Contayning the Display of Corruptions, with a perfect description of such imperfections, blemishes and abuses, as now reigning in everie degree, require reformation for fear of Gods vengeance to be powerd upon the people and countrie, without speedie repentance and conversion unto Gode, made dialogwise by Phillip Stubbes*, London, R.W. for William Wright, 1583.

VANBRUGH, John, *The Provok'd Wife* [1697], éd. Antony Coleman, Manchester, Manchester University Press, 1982.

VANBRUGH, John, *A Short Vindication of the Relapse and the Provok'd Wife from Immorality and Prophaneness*, London, H. Walwyn, 1698.

VAUGHAN, William, *The Golden Groue, moralized in three Bookes: A Worke very necessary for all such, as would know how to gouverne themselves, their houses or their countreys. Made by W. Vaughan, Master of Artes, and student in the Civill Law*, London, Simon, 1600.

WHITE, Thomas, *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the Thirde of Nouember 1577. in the Time of the Plague, by T. W.*, London, Francis Coldock, 1578.

WILLIS Richard, *The Occasional Paper, Number IX, Containing some Considerations about the Danger of going to Plays, in a Letter to a Friend*, London, M. Wotton, 1698.

WRIGHT, James, *Historia histrionica an historical account of the English stage, shewing the ancient use, improvement and perfection of dramattick representations in this nation in a dialogue of plays and players*, London, G. Croom, 1699.

WRIGHT, James, *Country Conversations being an account of some discourses that happen'd in a visit to the country last summer, on divers subjects: chiefly of modern comedies,*

of drinking, of translated verse, of painting and painters, of poets and poetry, London, H. Bonwicke, 1694.

C. France

Procès-verbal de l'action intentée devant le Parlement de Paris par le procureur général du Roi aux "maîtres entrepreneurs" du Mystère des Actes des Apôtres et du Mystère du Vieil Testament, 8-12 décembre 1541, éd. François Lecercle, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541/.

Édit du Roy, pour la punition de différents crimes, qui sont devins, magiciens, sorciers, empoisonneurs. Regle ceux qui peuvent vendre ou employer des drogues dangereuses, et à qui il est permis d'avoir des fourneaux ou laboratoires. Registré en Parlement le 31. aoust 1682, Paris, Charles Saugrain, 1682.

*ANONYME, *Récit touchant la Comedie jouée par les Jésuites et leurs disciples en la ville de Lyon au mois d'août de l'an 1607*, in Ubaldo Floris, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas, Rome, Bulzoni, 2008.

*ANONYME, « L'honneur du théâtre », in *L'Asne ruant. Composé par un disciple de Philostrate. Ensemble six Prologues Comiques du mesme Auteur*, Paris, Fleury Bourniquant, 1620.

*ANONYME, *Réponse aux observations touchant Le Festin de Pierre de M. de Molière*, Paris, Gabriel Quinet, 1665.

*ANONYME, *Lettre sur les observations d'une comédie du Sieur Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Gabriel Quinet, 1665.

*ANONYME, *Lettre sur la comédie de L'Imposteur* [1667], in Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, t. 2, 2010.

*ANONYME, *Lettre d'un ecclésiastique à un de ses Amis où il lui explique les sentiments qu'il a de la Comedie, & de ceux qui y vont*, in Joseph Voisin, *La Défense du traité de Monseigneur le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles, ou la Réfutation d'un livre intitulé Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Louis Billaine, 1671.

*ANONYME [attribué à Jean Frain du Tremblay], *Nouveaux essais de morale, sur le luxe et les modes, l'usage de l'esprit et de la science, la chasteté du style et du langage, l'antipathie et la bizarrerie, les duels, la crainte du tonnerre, et sur ces paroles Proverbiales. Il ne faut pas disputer des goûts*, Paris, Daniel Hortemels, 1691.

*ANONYME, *Caractères tirés de l'Écriture Sainte et appliqués aux mœurs de ce siècle*, s.l., s.n., 1698.

*ANONYME, *Instructions sur divers sujet de morale pour l'éducation chrestienne des Filles*, s.l., s.n., 1710.

ARNAULD Antoine, *De la fréquente Communion* [1643], Paris, A. Vitré, 1644.

- *ADIBERT, Pierre, *Avis aux RR. PP. Jésuites d'Aix-en-Provence sur un imprimé qui a pour titre Ballet dansé à la réception de M. l'Archevesque d'Aix*, Cologne, Pierre Le Blanc, 1687.
- AUBIGNAC, abbé François HEDELIN d', *Projet pour le rétablissement du théâtre français*, in *La Pratique du théâtre* [1657], éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001.
- *AUBIGNAC, abbé François HEDELIN d', *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, N. Pépingué, 1666.
- BALZAC, Jean-Louis Guez de, *Réponses à deux questions ou du caractère et de l'instruction de la Comédie*, in *Œuvres diverses*, Paris, P. Rocolet, 1644.
- *BARBIER D'AUCOUR, Jean, *Réponse à la lettre adressée à l'auteur des Hérésies imaginaires*, s.n., s.l., 1666.
- *BARDOU, Pierre, *Épître sur la condamnation du théâtre, à Monsieur Racine*, Paris, J.-B. Coignard, 1694.
- *BEAULIEU, M^{lle} de, *La Première Atteinte contre ceux qui accusent les Comédies, par une Demoiselle Française*, Paris, Jean Richer, 1603.
- BEKKER, Balthasar, *Le monde enchanté ou Examen des communs sentimens touchant les esprits, leur nature, leur pouvoir, leur administration et leurs opérations*, Amsterdam, Pierre Rotterdam, 1694.
- BENOIST, René, *De l'institution et de l'abus survenu es confraries populaires : avec la reformation necessaire en icelles*, Paris, Nicolas Chesneau, 1578
- *BENOIST, René, « Que les jeux des theatres & les danses sont une suite de la science diabolique, operante par philaptie & amour de soymesme contraire à la foy operante par charité, fondement de la Cité de Dieu », in *Petit fragment catechistic d'une plus ample catechese de la Magie reprehensible & des Magiciens, pris de l'une des Catecheses & Opuscules de M. René Benoist Angevin, Docteur en Theologie & Curé de S. Eustache à Paris*, Paris, Poupy, 1579.
- BODIN, Jean, *Les Six livres de la République de I. Bodin Angevin a Monseigneur du Faur seigneur de Pibrac*, Paris, Jacques du Puy, 1576.
- *BOILEAU-DESPREAU, Nicolas, *Lettre de Monsieur Despreaux sur la Comédie* [à Jacques de Losme de Monchesnay] [1707] in Pierre-Nicolas Desmolets, *Continuations des Mémoires de Littérature et d'Histoire*, tome 7, 1e partie, Paris, Nyon fils, 1749.
- *BONNEFONS, Amable, *Premier volume de la science du chrestien qui apprend I. Ce qu'il doit croire. II. Ce qu'il doit faire. III. Et ce qu'il doit fuyr. Par le P. Amable Bonnefons de la Compagnie de Jesus. Troisième Edition Augmentée du Catechisme des Peres & Docteurs de l'Eglise*, Paris, Pierre de Breche père et fils et Mathurin et Jean Henault, 1646.
- *BOSQUET, François, *Traité contre les danses et les comédies composé par saint Charles Borromée*, Paris, Georges Soly, 1664.

- *BOSSUET, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], in Charles Urbain et Etienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.
- *BOURDALOUE, Louis, « Sermon pour le troisième dimanche après Pâques. Sur les Divertissemens du monde », in *Sermons du Pere Bourdaloue, de la Compagnie de Jesus. Pour les dimanches. Tome second*, Lyon, Pierre Bruyset Ponthus, 1758, p. 48-88.
- *BOURÉE, Edme-Bernard, *Sermons pour l'Advent, prêchés par le R. P. E.-B. B.*, Lyon, Léonard Plaignard, 1705.
- *BOURSAULT, Edme, « Lettre à l'archevêque de Paris » [1697], in Charles Urbain et Étienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.
- *BOURSAULT, Edme, « Lettre à Mme la Marquise de B. », in *Lettres nouvelles de Monsieur Boursault. Accompagnées de fables, de remarques, de bons mots et d'autres particularitez aussi agréables qu'utiles, avec sept lettres amoureuses d'une dame à un cavalier*, Paris, Veuve de Theodore Girard, 1697.
- *BRETTEVILLE, Etienne Dubois de, « Pour le vingt-troisième dimanche d'après la Pentecoste », in *Essais de sermons pour tous les dimanches de l'année. Avec des sentences choisies de l'Ecriture Sainte, & des Peres de l'Eglise, pour chaque discours, traduites en François. Et Plusieurs Sermons entiers sur des Dimanches, avec de pareilles Sentences. Par feu M. l'abbé de Bretteville. Tome quatrième*, Paris, Denis Thierry, 1697.
- BRUSCAMBILLE, Jean Gracieux, dit Nicolas Deslauriers, « Contre les censeurs », « Les Pitagoriens », « Du loisir », « Des accidents comiques », « En faveur de la comédie », « En faveur de la scène », « En faveur de la comédie du monde », « Prologue de l'impatience », in *Œuvres complètes*, éd. Hugh Roberts et Annette Tomarken, Paris, Champion, 2012.
- *CAFFARO, P. Francesco, *Lettre d'un théologien, illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue*, in Edme Boursault, *Pièces de théâtre de M. Boursault*, Paris, Jean Guignard, 1694, in Charles Urbain et Étienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.
- CAFFARO, P. Francesco, « Réponse du père Caffaro à Bossuet » et « Lettre à l'archevêque de Paris » [1694], in Charles Urbain et Étienne Levesque, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.
- *CAMUS, Jean-Pierre, « La comédienne convertie », *Les Leçons exemplaires de M.I.P.C. E. de Belley*, Livre III, Leçon X, Paris, Robert Bertault, 1632.
- *CELLOT, Louis, *Panegyrici et orationes*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1631
- *CERNAY, abbé, *Le Pedagogue des familles chrestiennes. Contenant un recueil de plusieurs Instructions sur diverses Matieres. Divisé en quatre parties. Utiles aux Curez & autres Ecclesiastiques, pour s'aquiter de leur devoir : Aux Chefs de Familles pour l'instruction de leurs Enfans & Domestiques, et à toutes sortes de Personnes qui*

veulent vivre selon Dieu. Recueilly par un Prestre du Seminaire de S. Nicolas du Chardonnet, Paris, Pierre de Bresche, 1662.

*CONTI, Armand de BOURBON, Prince de, *Traité de la Comédie et des spectacles. Selon la tradition de l'Église. Tiré des Conciles & des Saints Pères*, Paris, Louis Billaine, 1667.

*CORDIER, Jean, *La Famille sainte, ou il est traité des Devoirs de toutes les personnes qui composent une Famille. Par le R.P. Jean Cordier de la Compagnie de Jesus. Tome II*, Paris, Denys Bechet, 1666.

CORNEILLE, *L'illusion comique*, Paris, Augustin Courbe, 1635.

CORNEILLE, *La galerie du Palais*, Paris, Augustin Courbe, 1637.

CHRYSOSTOME, Jean, *Opera Omnia*, éd. Bernard De Montfaucon, Paris, Frères Gaume, 1839.

*COUSTEL, Pierre, *Sentimens de l'Eglise et des SS. Pères, pour servir de décision sur la comédie et les comédiens, opposés à ceux de la lettre qui a paru à ce sujet depuis quelques mois*, Paris, Veuve de C. Coignard, 1694.

DEPPING, G.B. (éd.) *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, t. II, Paris, Imprimerie nationale, 1851

ESTIENNE, Henri, *Apologie pour Hérodote, ou Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes. Tome 1, Partie 2*, La Haye, Henri Scheurleer, 1735.

FLECHIER, Valentin Esprit, « Lettre LIII. De remerciement à M. l'Abbé Menard. Il y est parlé de quelques ouvrages dont on porte le jugement » (datée du 20 avril 1694), in *Œuvres complètes, revues, augmentées et accompagnées de notes*, Nîmes, Gabriel Marin Ducreux, 1782.

*FLECHIER, Valentin Esprit, *Mandement de Mgr. l'évêque de Nismes contre les spectacles*, chez Jacques Estienne, 1709.

*GACON, François, « Satire à Monsieur Bossuet évêque de Meaux, sur la Comédie », in *Discours satiriques en vers, Cologne*, s. n. [Baritel et Molin], 1696.

*GAULE, André de, *Conviction véritable du récit fabuleux divulgué touchant la Représentation exhibée en face de toute la ville de Lyon, au collège de la Compagnie de Jésus, le 7. d'Aoust, de la présente année 1607*, Lyon, Abraham Cloquemin, 1607.

*GERBAIS, Jean, *Lettre d'un docteur de Sorbonne à une personne de qualité sur le sujet de la comédie*, Paris, C. Mazuel, 1694.

GODEAU, Antoine, *Poésies chrétiennes, nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Pierre Le Petit, 1654.

GODEAU, Antoine, *Les Tableaux de la pénitence*, Paris, Courbé, 1656.

*GOIBAUD-DUBOIS, Philippe, *Response à l'auteur de la Lettre contre les Heresies imaginaires et les Visionnaires*, s.l., 1666.

- GUILLORE, François, *Retraite pour les dames, par le R. P. F. Guilloré, de la Compagnie de Jesus*, Paris, Estienne Michalet, 1684.
- *GUILLOT-GORJU, Bertrand Harduin de Saint-Jacques, dit, *Apologie de Guillot-Gorju, adressée à tous les beaux esprits*, Paris, Blageart, 1634.
- HELIODORE DE PARIS, *Discours sur les sujets les plus ordinaires des désordres du monde. Ces discours sont partagez en Pratiques morales, prouvées par l'Escriture, les Conciles, les Peres, & la raison*, Paris, Edme Couterot, 1686
- HOUDRY, Vincent, *Sermons sur tous les sujets de la morale chrétienne. Cinquième partie. Contenant les sujets particuliers. Tome second. Les principaux désordres du siècle*, Paris, Jean Boudot, 1700.
- *JURIEU, Pierre, *Traité de la dévotion*, Quevilly, J. Lucas, 1675.
- *LA BARRE, Antoine de, *Lettre apologétique ou défense contre le libelle du Pere Augustin touchant la comédie par le sieur ADLB*, s.l., 1640, in Ubaldo Floris, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Roma, Bulzoni, 2008.
- *LA FEUILLE, Charles-Gaspard, *Théologie du cœur et de l'esprit, Par le Pere C.G. de La Feuille, de l'Ordre des Freres Prêcheurs, ancien Professeur en Theologie; présentement Confesseur des Dames de l'Abbaye Royale de Poulangy. Tome second. Des Commandemens de Dieu*, Nancy, Jean-Baptiste Cusson, 1724.
- *LA GRANGE, Charles de, *Réfutation d'un écrit favorisant la comédie*, Paris, Edme Couterot, 1694.
- *LA MARE, Nicolas de, *Traité de la police, où l'on trouvera l'histoire de son etablissement, les fonctions et les prerogatives de ses magistrats; toutes les loix et tous les reglemens qui la concernent*, Paris, Jean et Pierre Cot, 1705.
- *LA PORTE, Mathieu Lefebvre de, *Prologue de La Porte Comedien prononcé a Bourges, le neuf de Septembre 1607 contre Les Jesuistes qui le vouloient empescher de Jouer sur peine d'excommunication a tous ceux qui iroient*, [1607] éd. François Lecercle, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/la-porte_prologue_1607.
- *LALOUETTE, Ambroise, *Histoire et abrégé des ouvrages latins, italiens et français pour et contre la comédie et l'opéra*, Paris, C. Robustel, 1697.
- *LAMET, Adrien Augustin de Bussy, *Le Dictionnaire des cas de conscience décidés suivant les principes de la morale, les usages de la discipline ecclesiastique, l'autorité des conciles et des canonistes, et la jurisprudence du royaume*, Paris, J.-B. Coignard Fils et Hippolyte-Louis Guerin, 1733.
- LAMY, Bernard, *Nouvelles Réflexions sur l'Art Poétique*, Paris, André Pralard, 1678.
- *LE BRUN, Pierre, *Discours sur la Comédie, où l'on voit la réponse au Théologien qui la deffend, avec l'Histoire du Théâtre et les sentiments des Docteurs de l'Église depuis le premier siecle jusqu'à present*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694.

- LE FAUCHEUR, Michel, *Traité de l'action de l'orateur. Ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1676.
- *LE GENDRE, Louis, *Mémoires de l'abbé Le Gendre, chanoine de Notre-Dame, secrétaire de M. de Harlay, archevêque de Paris*, Paris, Charpentier, 1865.
- *LEJEUNE, Jean, *Le Missionnaire de l'oratoire, ou sermons pour les Avents, Carêmes, & Fêtes de l'Année. Dans lesquels sont expliquées les principales veritez Chrétiennes, que l'on enseigne aux Missions. Tirées de l'Ecriture Sainte, des Conciles, & des Saints Peres*, Toulouse, Jean Boude, 1689.
- *LELEVEL, Henri, *Entretiens sur ce qui forme l'honneste homme et le vray sçavant*, Paris, Edme Couterot, 1690.
- *LELEVEL, Henri, *Réponse à la lettre du théologien, défenseur de la comédie*, Paris, T. Girard, 1694.
- LE LOYER, Pierre, *Discours des spectres ou visions et apparitions d'esprits comme anges, démons et âmes, se montrans visibles aux hommes, ou sont rapportez les argumens et raisons de ceux qui revocquent en doute ce qui se dit sur ce subject, et autres qui en approchent comme les voix, & sons prodigieux, Signes, Ecstases & songes admirables, & encores les Histoires des Apparitions, & semblables prodiges advenus en chasque siecle, prinses des meilleurs autheurs, & puis finalement les moyens de discerner les bons & mauvais Esprits, ensemble les remedes & exorcismes pourchasser & conjurer les Demons. Le tout en huict livres*, Paris, Nicolas Buon, 1608.
- *LE MARCANT, Jean, *La Conduite du vray chrétien dans la santification des dimanches et des festes*, Paris, Edme Couterot, 1694.
- MACE Jean, (Léon de Saint-Jean), *Traité de l'éloquence chrétienne*, Paris, A. Padelou, 1634
- MARCHANT, Pierre, *L'Image du vray chrestien sur le pourtrait de la regle Du Tiers-Ordre de N.B.P. S. François. Dédiee aux ames Devotes dudict Ordre*, Gand, Alexander Sersanders, 1638.
- *MASSÉ, Pierre, « Des jeux et autres observations séculières retenues de l'ancien Paganisme », in *De l'Imposture et tromperie des diables, devins, enchanteurs, sorciers, noueurs d'aiguillettes, chevilleurs, nécromanciens, chiromanciens, et autres qui par telle invocation diabolique, arts magiques et superstitions abusent le peuple*, Paris, Jean Poupy, 1579.
- MOLIÈRE, *La critique de l'Ecole des femmes*, [1663], *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, t. 1, 2010.
- MOLIÈRE, *Le Festin de Pierre*, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, t. 2, 2010.
- MOLIÈRE, *Tartuffe*, « Préface », *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, t. 2, 2010.
- *MONTAIGNE, Michel de, « De l'institution des enfants », in *Essais*, I, 26, [1580], éd. Villey-Saulnier, PUF, 1965.

- MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste, *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Paris, Jean et Michel Guignard, 1702.
- NICOLAS DE DIJON, *Pharaon reprouvé, ou l'avocat de la providence de Dieu sur la reprobation des pecheurs*, Lyon, Claude Muguet, 1685.
- *NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie* [1667], éd. Laurent Thirouin, Paris, Champion, 1998.
- NODÉ, Pierre, *Declamation contre l'erreur execrable des Maleficiers, sorciers, enchanteurs, Magiciens, devins, & semblables observateurs des superstitions : lesquels pullulent maintenant couvertement en France : à ce que recherche, & punition d'iceux soit faicte, sur peine de rentrer en plus grands troubles que jamais.*, Paris, Jean du Carroy, 1578.
- ORLÉANS, Charlotte Elisabeth de Bavière, *Correspondance de Madame, Duchesse d'Orléans*, vol. 1, éd. Ernest Jaeglé, M. de Ranke et M. Holland, 1880.
- PAVILLON, Nicolas, *Rituel romain du Pape Paul V, à l'usage du diocèse d'Alet, avec les instructions & les rubriques en françois*, Paris, Charles Savreux, 1667.
- PAVILLON, Nicolas, *Instructions du Rituel du Diocèse d'Alet*, Paris, Charles Savreux, 1670.
- *PEGURIER, Laurent, *Décision faite en Sorbonne touchant la Comédie. Avec une réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien sur le même sujet*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.
- QUARRÉ, Jean Hugues, *Le Riche charitable, ou de l'Obligation que les riches ont d'assister les pauvres, et de la manière qu'il faut faire l'aumosne*, Bruxelles, P. Vivien, 1653.
- *RACINE, Jean, « Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires et des deux Visionnaires » [1666], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1952.
- *RACINE, Jean, « Lettre aux deux apologistes de l'auteur des Hérésies imaginaires » [1666], in *Œuvres complètes*, t. II, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1952.
- *RIVET, André, *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des Comoedies et Tragoedies*, La Haye, T. Maire, 1639.
- ROCHECHOUART, Guy de Sève de, *Recueil des ordonnances, mandemens et censures de M. l'évêque d'Arras, où l'on trouve d'excellentes règles pour la conduite des âmes*, Arras, C. Duchamp, 1710.
- *ROCHEMONT, Sieur de, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Nicolas Pépingué, 1665.
- *ROLLAND DU PLESSIS, Nicolas, *Remonstrances tres-humbles au roy de France & de Pologne Henry troisieme de ce nom, par un sien fidele officier & subject, sur les désordres & misères de ce royaume, causes d'icelles, & moyens d'y pourveoir à la gloire de Dieu & repos universel de cet Estat*, s.l., 1588.
- ROULLÉ, Pierre, *Le Roi glorieux au monde, ou Louis XIV, le plus glorieux de tous les rois du monde*, Paris, Gilles Gourault, 1664.

- *SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de, *De la tragédie ancienne et moderne* [1672], in *Œuvres de M. de Saint-Evremond*, s.l., s.n., 1740.
- SALAS, Abbé, *Instructions sur divers sujets de morale pour l'éducation chrestienne des filles*, Lyon, Antoine Boudet, 1710.
- SCUDERY, Georges de, *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- SCUDERY, Georges de, « Observations sur *Le Cid* » [1637], in *La querelle du Cid*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Champion, 2004.
- *SENAULT, Père Jean-François, *Le Monarque ou les Devoirs du Souverain*, Paris, Pierre Le Petit, 1661.
- SINGLIN, Antoine, « Lettre à la Duchesse de Longueville », [1661] in Pierre Nicole, *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Champion, 1998.
- *SOANEN, Jean, « Pour le I dimanche de Carême, sur les spectacles », in *Sermons sur différents sujets prêchez devant le roi par le Père Soanen, prêtre de l'oratoire*, Lyon, Benoît Duplain, 1769.
- *SOREL, Charles, *De la connoissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs*, Paris, André Pralard, 1671.
- *SUFFREN, Jean, *L'Année Chrestienne ou le Sainct et profitable employ du temps pour gagner l'Eternité. Où sont enseignées diverses pratiques é moyens pour s'occuper durant tout le cours de l'Année, conformément à l'ordre de l'année, inspiré par le S. Esprit à l'Eglise Chrestienne*, Paris, Claude Sonnius, 1640.
- *TERTULLIEN, *Traité contre les spectacles*, in *Traités de Tertullien sur l'ornement des femmes, les spectacle, le batême et la patience, avec une Lettre aux martirs ; traduits en françois*, trad. Mathieu Caubère, Paris, Rolin fils, 1733.
- THIERS, Jean-Baptiste, *Traité des jeux et des divertissements qui peuvent être permis ou qui doivent être défendus aux chrétiens selon les règles de l'Eglise et le sentiment des Pères*, Paris, A. Dezallier, 1686.
- *T[ILENUS], D[aniel], *Traité des jeux comiques et tragiques, contenant instruction et résolution de la Question: assavoir si tels esbats et passe temps sont permis aux Chrestiens*, s.l. [Sedan], Jacob Salesse, 1600.
- TITE-LIVE, *Histoire romaine*, t. VII, éd. Jean Bayet, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- VALERE-MAXIME, *Faits et dits mémorables*, éd. Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
- *VARET, Alexandre-Louis, *De l'Education chrétienne des Enfants selon les maximes de l'Écriture sainte et les instructions des Saints Pères de l'Église* [1666], in Pierre Nicole, *Traité de la comédie : et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. Laurent Thirouin, Paris, Champion, 1998.

- *VERON, François, *La Discipline des églises prétendues réformées de France, c'est à dire l'ordre par lequel elles sont conduites et gouvernées, suivant qu'elle a esté reveue et corrigée au synode national tenu à Charenton l'an 1631, avec la réfutation d'icelle par la discipline contenue en l'Escriture sainte et ès conciles des six premiers siècles*, Paris, L. Boulanger, 1643.
- *VILLIERS, Pierre de, *Entretiens sur les tragédies de ce temps*, Paris, E. Michallet, 1675.
- *VINCENT, Philippe, *Traité des Theatres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647.
- VINTIMILLE DU LUC, Jean de, *Réponse de Monseigneur l'évêque de Toulon. A la lettre de Monseigneur l'évêque de S. Pons*, [s.l.], 1678.
- VITRUVÉ, *L'architecture de Vitruve*, trad. Charles-Louis Maufras, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1847.
- *VOISIN, Joseph, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles ou la réfutation d'un livre intitulé Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Coignard, 1671.
- *YVES DE PARIS, *L'agent de Dieu dans le monde*, Paris, Denis Thierry, 1656.
- *YVES DE PARIS, *Les Morales chrétiennes. L'homme particulier*, Paris, Denis Thierry, 1639.

II. Etudes

A. Théâtre et littérature

- ANTHONY, Rose, *The Jeremy Collier Stage Controversy, 1698-1796*, [1937], New York, Benjamin Blom, 1966.
- BARISH, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California press, 1980.
- BARRAS, Moses, *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York, Publications of the Institute of French Studies, 1933.
- BAWCUTT, N. W., « Puritanism and the Closing of the Theaters in 1642 », *Medieval & Renaissance Drama in England*, vol. 22, 2009, p. 179-200.
- BAYLE, Ariane, *La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècle)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013.
- BELLENGER, Yvonne et CONESA, Gabriel, *L'Art du théâtre : Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, France, PUF, 1992.
- BERRY, Herbert, « The First Public Playhouses, Especially the Red Lion », *Shakespeare Quarterly*, vol. 40 / 2, 1989, p. 133-148.

- BEUGNOT, Bernard et ZUBER, Roger, « Guez de Balzac critique », *Littératures classiques*, n° 86, Presses universitaires du Midi, 2015, p. 215-230.
- BIET, Christian, « La sainte, la prostituée, l'actrice. L'impossible modèle religieux dans Théodore vierge et martyre de Corneille », *Littératures Classiques*, n°39, 2000, p. 81-103.
- BIET, Christian, « L'Unité de la séance de théâtre : Point de vue historique, point de vue méthodologique », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 32 / 63, 2005, p. 487-504.
- BINNS, J. W., « Women or Transvestites on the Elizabethan Stage ? An Oxford Controversy », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 5 / 2, 1974, p. 95-120.
- BLANK, Daniel, « Actors, Orators, and the Boundaries of Drama in Elizabethan Universities », *Renaissance Quarterly*, vol. 70 / 2, Cambridge University Press, 2017, p. 513-547.
- BLOCKER, Déborah, *Instituer un « art » : politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2009.
- BOAS, Frederick, *University Drama in the Tudor Age*, Oxford, Clarendon Press, 1914.
- BOMBART, Mathilde, « Des écritures en polémique : autour de la querelle des Lettres de Guez de Balzac (1624-1630) », *Littératures classiques*, n° 59, Armand Colin, 2006, p. 173-191.
- BONICEL, Matthieu et LAVÉANT, Katell, « Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentations dramatiques », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, vol. 59 / 59, décembre 2010, p. 91-105.
- BORDIER, Jean-Pierre, LE BRIZ, Stéphanie et PARUSSA, Gabriella, *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières : actes de la deuxième rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris, Champion, 1999.
- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie et POLO DE BEAULIEU, Anne, *Prédication et performance, du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, « Le procès des Farceurs de Dijon », *European Medieval Drama*, n° 7, 2003, p. 117-134.
- BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique*, Paris, Champion, 2007
- BOURQUIN, Louis, « La controverse sur la Comédie au XVIIIe siècle et la lettre à D'Alembert sur les spectacles », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 27 / 4, 1920, p. 548-570.
- BOYSSE, Ernest, *Le théâtre des jésuites*, Paris, H. Vaton, 1880.
- BRIAN, Isabelle, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime : XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

- BUTLER, Martin, *Theatre and Crisis 1632-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- CAVAILLÉ, Fabien, « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance », in *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 37-49.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Jean-François Senault, de l'usage politique des passions », *Rue Descartes*, 1995, p. 57-73.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du Tartuffe (1664-1669) : *La Lettre sur la comédie de l'imposteur* (1667) », *Les Dossiers du Grihl*, Grihl / CRH-EHESS, 2007, [En ligne : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/292>].
- CLARK, Stuart, *Thinking with Demons: the idea of witchcraft in early modern Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- CLOSSON, Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650). Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000
- COOK, Ann Jennalie, « “Bargaines of Incontinencie”: Bawdy Behavior in the Playhouses », *Shakespeare Studies*, vol. 10, 1977.
- CORDNER, Michael et HOLLAND, Peter, *Players, Playwrights, Playhouses: Investigating Performance, 1660–1800*, Palgrave Macmillan, 2007.
- COX, John, KASTAN, David Scott et GREENBLATT, Stephen, *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 1997.
- CREWE, Jonathan, « The Theatre of the Idols: Marlowe, Rankins, and Theatrical Images », *Theatre Journal*, vol. 36 / 3, 1984.
- CROCKETT, Bryan, *The Play of Paradox: Stage and Sermon in Renaissance England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- DENS, Jean-Pierre, « Desmarets de Saint-Sorlin et la querelle du merveilleux », *Romance Notes*, vol. 26 / 2, University of North Carolina, 1985, p. 120-124.
- DESCOTES, Maurice, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.
- DIEHL, Huston, *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theater in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- DOMINGUEZ, Véronique, *La Scène et la Croix. Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brépols, 2007.
- DUBU, Jean, « L'église catholique et la condamnation du théâtre en France au XVII^e siècle », *Quaderni Francesi*, Volume Primo, éd. Enzo Giudici, 1970, p. 319-349.
- DUBU, Jean et NEVEU, Bruno, *Les églises chrétiennes et le théâtre : 1550-1850*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.

- DUPONT, Florence, *L'acteur-roi : le théâtre à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- DUVIVIER Charles Albert, *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, Mons, Dequesne-Masquillier, 1842.
- FERRAND, Mathieu, « Le théâtre des collèges. La formation des étudiants et la transmission des savoirs aux XV^e et XVI^e siècles », *Camenuiae*, 2009, [En ligne : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Mathieu_2.pdf].
- FLORIS, Ubaldo, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas, Rome, Bulzoni, 2008
- FORESTIER, Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018.
- FRANS VAN DIJKHUIZEN, Jan, *Devil Theatre: Demonic Possession and Exorcism in English Renaissance Drama, 1558-1642*, Cambridge, DS Brewer, 2007.
- FRASER, Russell A., *The War against Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- FREEDMAN, Barbara, « Elizabethan Protest, Plague, and Plays: Rereading the “Documents of Control” », *English Literary Renaissance*, vol. 26 / 1, 1996, p. 17-45.
- FREEMAN, Lisa, « Jeremy Collier and the Politics of Theatrical Representation » in Michael Corder et Peter Holland, *Players, Playwrights, Playhouses: Investigating Performance, 1660–1800*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- FREEMAN, Lisa, *Antitheatricality and the Body Public*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2017.
- FUMAROLI, Marc, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, décembre 1970, p. 1007-1030.
- FUMAROLI, Marc, « « Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio, rhétorique, théologie et ‘moralité du théâtre’ en France de Corneille à Molière » », *L'art du théâtre, mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, p. 311-348.
- GABAY, Simon, *L'Acteur au Moyen Âge : L'Histriion et ses avatars en Occident de saint Augustin à saint Thomas*, Université d'Amsterdam, 2015.
- GALLOTTI, Cecilia, « Le voile d'honnêteté et la contagion des passions », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, mars 1994, p. 51-68.
- GRAVES, Thornton S., « Notes on Puritanism and the Stage », *Studies in Philology*, vol. 18 / 2, 1921, p. 141-169.
- GROSPERRIN, Jean-Philippe, (éd.) *Bossuet, Sermons*, Paris, Klincksieck, 2002
- GOURSOLAS LAVRIL, Marie-Hélène, « *La société des idolâtres* » : *L'idolâtrie dans la polémique contre le théâtre en France et en Angleterre, XVI^e -XVII^e siècles*, Paris, Sorbonne Université, 2020.

- GURR, Andrew, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- GUILLOT, Catherine, « Richelieu et le théâtre », *Transversalités*, n° 117, 2011, p. 85-102.
- GUYOT, Sylvaine et THOURET, Clotilde, « Des émotions en chaîne : représentation théâtral et circulation publique des affects au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 68, Presses Universitaires du Midi, 2009, p. 225-241
- HALL, H. Gaston, « Racine, Desmarets de Saint-Sorlin, and the “Querelle des ‘Imaginaires’” », *The Modern Language Review*, vol. 55 / 2, 1960, p. 181-185.
- HAMILTON, Donna B., *Shakespeare and the Politics of Protestant England*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992.
- HEINEMANN, Margot, *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- HILL, Tracey, « “He hath changed his copy” : Anti-Theatrical Writing and the Turncoat Player », *Critical Survey*, vol. 9 / 3, 1997, p. 59-77.
- HILLIARD, Stephen, « Stephen Gosson and the Elizabethan Distrust of the Effects of Drama », *English Literary Renaissance*, 1979, p. 225-239.
- HUME, Robert, « Jeremy Collier and the Future of the London Theater in 1698 », *Studies in Philology*, n° 96, 1999, p. 480-511.
- JONES-DAVIS, Marie-Thérèse (dir.), *Diabla, diables et diableries au temps de la Renaissance*, Société internationale de recherches interdisciplinaires sur la Renaissance, Paris, J. Touzot, 1988.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le discours polémique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980.
- KINNEY, Arthur F., *Markets of Bawdrie : the Dramatic Criticism of Stephen Gosson*, Salzburg, University of Salzburg Press, 1974.
- KIRBY, Ethyn Williams, *William Prynne. A study in Puritanism*, Cambridge, Harvard University Press, 1931.
- KNAPP, Jeffrey, « Preachers and Players in Shakespeare’s England », *Representations*, 1993, p. 29-59.
- KNAPP, Jeffrey, *Shakespeare’s Tribe: Church, Nation, and Theater in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- KOOPMANS, Jelle, « Polémiques universitaires sur la scène », *Le théâtre polémique français (1450-1550)*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Katell Lavéant, p. 77-87.
- LACOUTURE, Jean et REY, François, *Molière et le roi : l’affaire Tartuffe*, Paris, Seuil, 2007.

- LAKE, Peter et QUESTIER, Michael, *The Antichrist's Lewd Hat. Protestants, Papists and Players in Post Reformation England*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- LAVÉANT, Katell, « Le théâtre et la réforme dans les villes francophones des Pays-Bas méridionaux », *Le théâtre polémique français 1450-1550*, éd. Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 161-178.
- LAVOCAT, Françoise, KAPITANIAK, Pierre et CLOSSON, Marianne (dir.), *Fictions du diable*, Genève, Droz, 2007.
- LECERCLE, François, « 'La mort par les yeux' : comédie, scandale et théâtrophobie », *Méthode !*, 2013, p. 261-277.
- LECERCLE, François, « An elusive controversy: the beginnings of polemics against the stage in France », *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 29/1, "Writing against the stage", ed. Logan C. Connors, janvier 2015.
- LECERCLE, François, « Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570-1650) », in *Kunst der Täuschung : über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016.
- LECERCLE, François, « 'O My husband, my husband !' : le cri de la spectatrice et le dérèglement de la mécanique pathétique », Julia Gros de Gasquet et Sarah Nancy (dir.), *La Voix du public en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 81-90.
- LECERCLE, François et THOURET, Clotilde (dir.), « La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle », vol. 1, « Controverse et polémiques » et vol. 2, « Discours et arguments », *Littératures classiques*, n° 98 et 99, Presses Universitaires du Midi, 2019.
- LÉONI, Sylviane, *Le poison et le remède : théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.
- L'HOPITAL, Servane, *Toucher le cœur : Confrontation du théâtre et des pratiques de piété en France au XVII^e siècle*, Lyon, Lyon 2, 2015.
- LUGARESI, Leonardo, *Il Teatro di Dio, Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008.
- LUND, Roger D., *Ridicule, Religion and the Politics of Wit in Augustan England*, Farnham, Ashgate, 2012.
- LYONS, John, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999.
- MACKAY, Ellen, *Persecution, Plague, and Fire : Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

- MARIN, Louis, « La critique de la représentation théâtrale classique à Port-Royal : Commentaires sur le *Traité de la Comédie* de Nicole », *Continuum. Problems in French Literature from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*, n° 2, 1990.
- MARSDEN, Jean, « Female Spectatorship, Jeremy Collier and the Anti-Theatrical Debate », *ELH*, vol. 65 / 4, 1998, p. 877-898.
- MAUGRAS, Gaston, *Les comédiens hors la loi*, Paris, C. Lévy, 1887.
- MAZOUER, Charles, *Théâtre et christianisme : études sur l'ancien théâtre français*, Paris, Champion, 2015.
- MICHEL, Xavier, *Le théâtre interdit ? les réglementations des spectacles à Genève entre Calvin et Rousseau*, Genève, Slatkine, 2015.
- MONGREDIEN, Georges, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Molière*, CNRS, Paris, 1965.
- MONGRÉDIEN, Georges, « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1978, p. 103-119.
- MORGAN, Edmund, « Puritan Hostility to the Theatre », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 110 / 5, 1966, p. 340-347.
- NIDERST, Alain, *Le Diable*, Paris, Nizet, 1998.
- NOVAK, Maximilian, « The Artist and the Clergyman: Congreve, Collier and the World of the Play », *College English*, vol. 30 / 7, 1969, p. 555-561.
- NELSON, Alan, « Shakespeare and Southwark », *Drama and Pedagogy in Medieval and Early Modern England*, eds. Elisabeth Dutton, James McBain, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2015, p. 159-172.
- O'CONNELL, Michael, *The Idolatrous Eye, Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, New York, Oxford University Press, 2000.
- O'DONNELL, James, « The Jesuit Ratio Studiorum », *Philippine Studies*, vol. 32 / 4, Ateneo de Manila University, 1984, p. 462-475.
- PALLOTTI, Donatella et PUGLIATTI, Paola (dir.), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pise, ETS, 2008.
- PASQUIER, Emile, *René Benoist, le pape des Halles (1521-1608) : étude historique et bibliographique*, Paris, A. Picard, 1913.
- PAYNE FISK, Deborah (éd.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, University Press, 2000.
- PEYRONNET, Pierre, « Le théâtre d'éducation des jésuites », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 8 / 1, 1976, p. 107-120.

- PHILLIPS, Henry, « La querelle du théâtre en France et en Angleterre », in *France et Grande-Bretagne. De la chute de Charles Ier à celle de Jacques II*, éd. Christopher Smith et Elfrieda Dubois, Norwich, Society for Seventeenth-Century French Studies, 1990, p. 151-161.
- PHILLIPS, Henry, *The Theatre and its Critics in Seventeenth Century France*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- PHILLIPS, J. H., « Les chrétiens et la danse. Une controverse publique à La Rochelle en 1639 », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, vol. 123, Droz, 1977, p. 362-380.
- REYFF, Simone de, *L'Église et le théâtre : l'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1998.
- REYNOLDS, Bryan, « The Devil's House, "or worse": Transversal Power and Antitheatrical Discourse in Early Modern England », *Theatre Journal*, vol. 49 / 2, 1997, p. 143-167.
- RINGLER, William, *Stephen Gosson. A Biographical and Critical Study*, vol. 25, Princeton, Princeton University Press, 1942.
- RINGLER, William, « The First Phase of the Elizabethan Attack on the Stage, 1558-1579 », *Huntington Library Quarterly*, vol. 5 / 4, 1942, p. 391-418.
- ROBERTS, Hugh, « 'Baste, la Comedie est une vie sans soucy & quelquefois sans six sols'. Bruscabille on the Theatre », actes du colloque CESAR, Oxford, juin 2004, (www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/cesarconference_june_2004/Roberts_paper.html)
- SERENA, Gaëlle, *D'encre et de sang : les Jésuites en Angleterre, 1580-1610*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2014.
- SIMMONS, J. L., « Volpone as Antinous : Jonson and "Th'Overthrow of Stage-Playes" », *The Modern Language Review*, vol. 70 / 1, 1975, p. 13-19.
- SPINA, Olivier, *Une ville en scènes : politique et spectacles à Londres sous les Tudors (1525-1603)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- STREETE, Adrian, *Protestantism and Drama in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- SUTTON, Dana F., *English Jesuit Drama in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- TAVIANI, Ferdinando et MAROTTI, Ferruccio, *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. 1., *La fascinazione del Teatro*, et MAROTTI, Ferruccio et GIOVANNI Romei, Giovanni, t. 2, *La professionne del teatro*, Rome, Bulzoni, 1969 et 1991.
- TEULADE, Anne, « Métamorphoses théâtrales de l'hagiographie : usages esthétique et politique de la fictionnalisation des légendes », *Les Dossiers du Grihl*, novembre 2015, [En ligne : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6392>].

- THIROUIN, Laurent, *L'aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.
- THIROUIN, Laurent, « Les dévots contre le théâtre, ou de quelques simplifications fâcheuses. », *Littératures Classiques*, n° 39, 2000, p. 105-121.
- THOMPSON, Elbert N. S., *The Controversy between the Puritans and the Stage*, New York, Henry Holt and Company, 1903.
- THOURET, Clotilde, « La contagion des affects dans les polémiques sur le théâtre au XVIIe siècle, en Espagne et en France », *La métaphore de la contagion*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013, p. 57-68.
- THOURET, Clotilde, *Le dramaturge sur un plateau : quand l'auteur dramatique devient personnage* [actes du colloque et de la journée d'études « Le dramaturge sur un plateau » organisés les 20 et 21 mars et le 6 décembre 2013 à l'université Paris-Sorbonne], Paris, Classiques Garnier, 2018.
- THOURET, Clotilde, « “The yarest boar in his parish”. Figures du théâtrrophobe dans les défenses du théâtre au XVIIe siècle », *Littératures classiques*, n° 98, 2019, p. 161-172.
- THOURET, Clotilde, *Le théâtre réinventé : Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PUR, 2019.
- URBAIN, Charles, et LEVESQUE, Eugène, *L'Église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, France, Éd. de Minuit, 1985.
- VIALA, Alain, « Un temps de querelles », *Littératures classiques*, n° 81, 2013, p. 5-22.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1988.
- VUILLERMOZ, Marc, « Le spectacle en procès », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, 2006, p. 629-641.
- WHITE, Paul, *Theatre and Reformation : Protestantism, Patronage, and Playing in Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- WILEY, W. L., « Bruscombille's Defense of the Theater », *Modern Language Notes*, LXXIV, 1959, p. 502-507.
- ZANIN, Enrica, « Répondre au lieu de défendre. La lettre de Chapelain à Godeau sur la règle des vingt-quatre heures », *Correspondances et critique littéraire XV^e-XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 71-81.

B. Religion et histoire

- ANKARLOO Bengt et CLARK Stuart, *Withcraft and Magic in Europe*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999.
- ARMOGATHE, Jean-Robert, *L'Antéchrist à l'âge classique : exégèse et politique*, Paris, Mille et une nuits, 2005.
- ATTFIELD, Robin, « Balthasar Bekker and the decline of the Witch-Craze: The old demonology and the new philosophy », *Annals of Science*, vol. 42 / 4, Taylor & Francis Group, 1984, p. 383-395.
- AUBERT, Gabriel, HENEVELD, Amy Suzanne et MELI, Cinthia, *L'éloquence de la chaire entre écriture et oralité, XIII^e-XVIII^e siècles* [actes du colloque international de Genève, 11-12 septembre 2014], Paris, Champion, 2018.
- BAUDOT, Denis, *L'inséparabilité entre le contrat et le sacrement de mariage : la discussion après le Concile Vatican II*, Rome, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1987.
- BERCÉ, Yves-Marie, *Fête et révolte : des mentalités populaires du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2006.
- BROOKE, C. F. Tucker, « The Life and Times of William Gager (1555-1622) », *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 95 / 4, 1951, p. 401-431.
- BROWN, Peter, *The Body and Society : Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York, Columbia University Press, 2008.
- CARLIN Claire, *François de Sales et le discours sur le mariage des corps au XVII^e siècle*, Lyon, Lyon 2, 2009
- CHÉRUUEL, Adolphe et SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *Mémoires de Fléchier sur les Grands-Jours d'Auvergne en 1665*, Paris, Hachette, 1856.
- CHESNEAU, Charles, *Le père Yves de Paris et son temps (1590-1678)*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1946.
- COGNET, A., *Antoine Godeau, évêque de Grasse et de Vence, un des premiers membres de l'Académie française, 1605-1672, par l'abbé A. Cagnet*, Paris, A. Picard, 1900.
- CROIX, Alain et QUÉNIART, Jean, *Histoire culturelle de la France*, éd. Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, Paris, Seuil, 2005.
- CROFT, J. Pauline, *King James*, Houndmills, Red Globe Press, 2003.
- CROUZET, Denis, *Les guerriers de Dieu : la violence au temps des troubles de religion, vers 1525-vers 1610*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- DEJEAN, Etienne, *Un prélat indépendant au XVII^e siècle, Nicolas Pavillon, évêque d'Alet, 1637-1677*, Paris, Plon-Nourrit, 1909.

- DEMOS, John, *Entertaining Satan. Witchcraft and the Culture of Early New England*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- DOMPNIER, Bernard, « Les missions des Capucins et leur empreinte sur la Réforme catholique en France », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 70 / 184, 1984, p. 127-147.
- DUBU, Jean, « Le rituel d'Alet », *Chroniques de Port-Royal : bulletin de la Société des amis de Port-Royal*, 1983, p. 39-59.
- DURSTON, Christopher et EALES Jacqueline (éd.), *The culture of English Puritanism, 1560-1700*, Basingstoke, Macmillan, 1996.
- FARRELL, Allan, *The Jesuit Code of Liberal Education : Development and Scope of the Ratio Studiorum*, Milwaukee, The Bruce Publishing Company, 1938.
- FELLER, François Xavier de, *Biographie universelle*, Besançon, Onthenin-Chalandre, 1839.
- FOURNIER-PLAMONDON, Anne-Sophie, *Pratiques d'écriture et exercice du pouvoir : des centres aux marges. Localiser Antoine Godeau (1605-1672)*, Université Laval et EHESS, 2016, [En ligne : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/28270/1/32669.pdf>].
- FROESCHLE-CHOPARD, Marie-Hélène « Les visites pastorales de Provence orientale du XVIe au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 63 / 171, 1977, p. 273-292.
- GAIFFE, Félix, *L'envers du grand siècle : étude historique et anecdotique*, Paris, Albin Michel, 1924.
- GAULTIER, Jean-Baptiste, *La vie de Messire Jean Soanen évêque de Senez, Cologne, Aux dépens de la Compagnie*, Cologne, 1750.
- HODGKIN, R.H., *Six Centuries of an Oxford College*, Oxford, Basil Blackwell, 1949.
- KAPITANIAK, Pierre, *Spectres, ombres et fantômes. Discours et représentations dramatiques en Angleterre, 1576-1642*, Champion, 2008.
- LAMONT, William, *Puritanism and Historical Controversy*, London, UCL Press, 1996.
- LE GOFF, Jacques, RÉMOND, René et LEBRUN, François, *Histoire de la France religieuse : XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1988.
- MAGRATH, John Richard, *The Queen's College, 1341-1646*, Oxford, Oxford University Press, 1921.
- MARTIN, Henri-Jean et CHARTIER, Roger, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle (1598-1701)*, t. 2, Paris, Droz, 1999.
- MARTIN, Philippe, *Le Théâtre divin. Une histoire de la messe XVI^e-XX^e*, CNRS Éditions, Paris, 2010.

- MORERI, Louis, *Le grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Les libraires associés, 1759.
- MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable : XIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 2002.
- PARKER, Kenneth L., *The English Sabbath : a Study of Doctrine and Discipline from the Reformation to the Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- PERRAULT, Charles, *Des hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, t. 1., vol. 1, Paris, A. Dezallier, 1697.
- RESTIF, Bruno, *La révolution des paroisses : culture paroissiale et réforme catholique en Haute-Bretagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- RUSSEL, Jeffrey Burton, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- SARMANT, Thierry, *Louis XIV*, Paris, Tallandier, 2014.
- SEAVER, Paul S., *The Puritan Lectureships : Politics of Religious Dissent, 1560-1662*, Stanford, Stanford University Press, 1970.
- SIMIZ, Stefano, *Prédication et prédicateurs en ville : XVI^e-XVIII^e siècles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.
- TODD, Margo, *Christian Humanism and the Puritan Social Order*, Cambridge, University Press, 1987.
- VILLER, Marcel, CAVALLERA, Ferdinand, GUIBERT, Joseph de, [et al.], *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, vol. 11, Paris, Beauchesne, 1937.
- WASZINK, Jan Hendrick, « Pompa diaboli », *Vigiliae Christianae*, n° 1, 1947, p. 13-41.

TABLE DES MATIERES

<i>Introduction</i>	7
<i>Première partie La reconfiguration du rival</i>	25
Chapitre 1 La rivalité au XVI^e siècle	27
Les débuts de la rivalité en France.....	30
Les comédiens et les pratiques populaires comme cibles privilégiées.....	33
Idolâtrie, superstition et démonisation du théâtre.....	37
La fin du XVI ^e siècle en Angleterre.....	42
Attaquer la salle plutôt que la comédie.....	43
Polémique et opportunisme.....	48
Une polémique politique et sociale	51
Vers une orientation religieuse et morale	54
L'émergence de la rivalité	58
Le problème du théâtre de collège : le cas Rainolds.....	65
Chapitre 2 Apologies et réforme du théâtre au début du XVII^e siècle	69
Le temps des apologies	73
Les apologies anglaises et l'utilité morale du théâtre	73
L'apologie au détriment de la farce	76
Réformer ou non la comédie ?.....	79
Réforme et plaisir licite	80
Hypocrisie du comédien et dérive papiste	82
De la rivalité religieuse aux réflexions politiques	85
Les enjeux économiques et sociaux des attaques contre la scène	89
Une économie florissante	89
Vers un divertissement de masse.....	92
Chapitre 3 Interdiction et moralisation	99
La situation en Angleterre	100
Les conséquences de la moralisation du théâtre en France.....	102
Yves de Paris et l'évolution du théâtre entre 1639 et 1658.....	105

Une nouvelle rigueur.....	111
Mieux cibler le rival.....	111
Paradoxe.....	119
De nouvelles attaques.....	128
Passions et attaques ad hominem.....	129
Attaquer le public.....	135
Contradictions.....	140
Chapitre 4 Les grandes polémiques à la fin du XVII^e siècle.....	143
Les polémiques françaises.....	147
Un antagonisme exacerbé.....	147
Vers une reconfiguration du rival.....	151
La stratégie de la tolérance.....	153
Pour un public exemplaire.....	155
Un rival socialement en place.....	159
La rivalité politique durant la <i>Jeremy Collier Controversy</i>	162
<i>Deuxième partie Les armes de la rivalité.....</i>	169
Chapitre 5 Le théâtre de la peste.....	175
Le théâtre comme infection dans l'Antiquité.....	175
Auteurs païens et peste des marécages.....	175
Auteurs chrétiens et infection spirituelle.....	178
Le théâtre et la peste, dans les textes polémiques de la première modernité.....	181
Enjeux sanitaires de la peste théâtrale en Angleterre.....	181
Théâtre et peste en France.....	187
Théâtre et poison.....	189
Le mécanisme du mal : « la mort par les yeux ».....	195
L'acteur contagieux.....	197
La contagion des passions.....	200
Chapitre 6 École de la débauche et corruption de la cité.....	205
Les formes de l'argument.....	207
Cathedra pestium, intemperantiæ schola : les premières sources chrétiennes.....	208
Religieux contre profanes : la corruption théâtrale dans la première modernité.....	212
Les effets de la débauche.....	214
La destruction du corps social.....	215
La destruction de la cité.....	221
Chapitre 7 Ecclesia Diaboli !.....	227
Aux commencements de l'Église du diable.....	231
L'Église du diable chez Tertullien.....	231
Le diable, ses pompes, ses fêtes.....	235
Le diable, son baptême.....	237
Motivations modernes.....	240
Motivations rhétoriques : nommer ou non ?.....	241
Motivations religieuses : cibler l'hérétique.....	251
Motivations politiques : refuser l'alliance du théâtre et de l'Église.....	266
Convoquer le diable à la fin du siècle : une stratégie polémique.....	272
Nicolas de Dijon.....	272
Jean Soanen.....	281

Troisième partie Homologie.....	293
Chapitre 8 La scène vaut-elle un sermon ?.....	295
Le recours à l'homologie dans les discours apologétiques.....	297
Prudence et provocations anglaises.....	297
Subtilités de l'homologie en France.....	303
Stratégies allusives et indirectes.....	312
Le recours à l'homologie dans l'argumentaire théâtrophobe.....	314
Réduire l'objecteur à l'anonymat.....	315
Reprendre l'argument pour creuser l'écart.....	316
Retourner l'argument pour dénoncer l'adversaire.....	317
La réappropriation ambivalente de l'homologie.....	320
Le sermon comme idéal du théâtre ? De quelques cas modérés.....	326
Chapitre 9 Théâtre religieux et prédication théâtrale.....	331
Quand le théâtre est religieux.....	333
Au nom de quoi attaque-t-on la tragédie chrétienne ?.....	333
Provoquer plutôt que justifier.....	337
Comment régler la question du théâtre de collège ?.....	340
Des reproches imprécis.....	342
Pédagogie et travestissement.....	344
Une question d'élite et de pouvoir ?.....	350
Comment défendre sans se contredire ?.....	353
Quand le sermon se fait spectacle.....	362
La saison des sermons.....	362
Les sermons et le marché du spectacle.....	365
Chapitre 10 Homologie et rivalités.....	373
Des clercs discordants.....	374
En France, des clercs théâtrophiles à la résistance gallicane.....	374
Le théâtre, symbole des tensions interreligieuses.....	382
Inversion anglaise des querelles françaises.....	385
La question du pouvoir du clergé anglican.....	389
Le théâtre, pillier de l'Église.....	393
En Angleterre : le temps compté.....	395
Le dimanche en France et le vol des fidèles.....	397
Du vol de temps au vol d'argent.....	404
Théâtre, sermon et politique : les rôles du théâtre dans la société.....	411
Le théâtre, antichambre du salut ou du chaos ?.....	411
Une affaire de pouvoir.....	418
Quel divertissement pour quel public ?.....	424
Cibler les élites françaises.....	425
En Angleterre : pour le salut du commonwealth.....	429
Conclusion.....	435
Bibliographie.....	443

« Autel contre Autel ». La rivalité entre le théâtre et les Églises en France et en Angleterre, XVI^e-XVII^e siècles.

Résumé

Cette thèse rend compte de la concurrence entre le théâtre et les institutions religieuses, dans les polémiques contre la scène au XVI^e et au XVII^e siècle, en France et en Angleterre. Si la porosité entre la scène et la chaire est reconnue, elle est souvent mentionnée de façon implicite dans les traités sur le théâtre. À la fois niée et revendiquée, cette rivalité révèle les enjeux économiques, sociaux et politiques des polémiques antithéâtrales. Cette étude propose de retracer l'ensemble des controverses sur la comédie sur deux siècles, pour définir les acteurs, les bornes, les mécanismes et les enjeux de la rivalité. Les multiples querelles ne cessent de reconfigurer le théâtre comme rival, en se fondant sur trois arguments (le théâtre comme lieu de contamination, de débauche et de culte diabolique) pour faire de la scène une contre-Église. Pourtant, cette stratégie d'opposition radicale révèle la parenté des rivaux. L'homologie est revendiquée à des fins provocatrices par les défenseurs de la scène, ou avec prudence par des détracteurs, pour justifier l'usage du théâtre à des fins pédagogiques et morales. Elle dissimule une triple rivalité : le théâtre emprunte à la prédication un objectif d'édification morale du public ; tous deux se partagent un même public ; la comédie symbolise l'Église ennemie, ainsi qu'une pratique qui a les faveurs des autorités politiques. La scène et la chaire s'efforcent de démontrer que leur apparente proximité relève de l'antithèse absolue ou d'une même mission assurée par des moyens divergents.

Mots-clés : polémiques contre le théâtre ; rivalité ; Tertullien ; peste ; diable ; homologie ; théâtre de collège ; jésuite ; Réforme

The rivalry between the stage and the churches in France and England, XVIth-XVIIth centuries.

Summary

This thesis considers the competition between the theater and religious institutions, in the French and English polemics against the stage in the 16th and 17th centuries. The porosity between the stage and the pulpit is well known, but often implicitly mentioned in stage controversies. This rivalry is simultaneously denied and claimed, and reveals the economic, social and political implications of the polemics. This study retraces the controversies of these two centuries in order to specify the participants, demarcations, mechanisms, and stakes of the rivalry. The numerous quarrels always reconfigure the stage as a rival, relying upon three main arguments (the stage as a place of contamination, of debauchery and of diabolical worship) to represent it as an antithesis to the Church. However, this strategy of opposition also reveals the similarities between the two rivals. This homology is claimed by the defenders of the stage in a provocative way, or more carefully by its critics, in order to justify the moral and pedagogical purposes of the academic stage. Three rivalries are revealed here: both share the same public; the stage symbolizes the heretic church, and a form of entertainment promoted by political authorities. The stage and the pulpit try to demonstrate that their apparent proximity is either a complete opposition, or reveals a similar mission accomplished by diverging means.

Keywords : polemics against the stage; rivalry; Tertullian; plague; devil; homology; academic stage; jesuit; Reform

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 019 « Littératures françaises et comparées »

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : littérature comparée