



Dispute dramatique et théâtrophobie

François LECERCLE

Sorbonne Université, Paris-Sorbonne
CRLC (EA 4510), Labex OBVIL

Le théâtre européen de l'époque moderne avait, d'une certaine manière, vocation à mettre en scène la dispute, puisqu'il était, directement ou non, sous l'influence de la dramaturgie antique et de sa propension pour l'*agôn*. Mais il subissait également une autre influence, celle de la tradition scolastique de la *disputatio*¹. Celle-ci a été déterminante pour la vie culturelle, car elle a forgé des protocoles argumentatifs qui ont laissé leur marque sur les débats, en induisant une dramatisation qui est particulièrement flagrante dans les controverses interconfessionnelles du XVI^e siècle². Elle a aussi laissé son empreinte sur le théâtre, mais de façon assez marginale³. C'est surtout une autre influence qui me retiendra ici : la tradition d'hostilité au spectacle et au théâtre, qui a des racines antiques et patristiques mais qui éclate à l'époque moderne.

Le théâtre est, à cette époque, un objet intrinsèquement conflictuel, pour une double raison : parce qu'il est secoué de conflits internes – entre gens de théâtre – et parce qu'il est au cœur d'une polémique externe qui met en cause son existence même. Je vais me demander comment ce climat polémique, caractérisé par une succession de conflits aigus et de périodes d'accalmie, retentit sur la production des dramaturges. Je considérerai d'abord les raisons de cette vocation conflictuelle, en rappelant quelques caractéristiques des querelles du théâtre en Europe. Je verrai ensuite comment ces querelles sont lisibles dans les pièces, en m'intéressant particulièrement à la façon dont elles peuvent transformer certaines disputes scéniques en armes polémiques, au point qu'on peut parler d'une surdétermination polémique des conflits. Je me bornerai à la France et à l'Angleterre (mais il aurait fallu envisager toute l'Europe) et aux XVI^e-XVII^e siècles, pour spéculer plutôt sur les débuts des polémiques. Sans négliger totalement la dynamique de

¹ Sur la *disputatio*, voir Olga Weijers, *La « disputatio » dans les Facultés des arts au Moyen Âge*, Turnhout, Brépols, 2002 et Béatrice Périot, *Dialectique et littérature. Les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Champion, 2005.

² Celles-ci sont particulièrement importantes en France, où elles prennent la forme de « colloques » fortement dramatisés, comme celui de Poissy (1561).

³ On la trouve notamment dans certains *interludes* Tudor, comme *The Play of the Wether* de John Heywood (1533), ou dans le théâtre scolaire, comme le *Sermon de la Choppinerie* (fin XV^e siècle), voir Jean-Claude Aubailly, « Le Sermon de la Choppinerie », *Revue des Langues Romanes*, n° 80, 1972, p. 73-88.

la dispute et le fonctionnement interne de quelques scènes, je m'intéresserai surtout aux effets contextuels.

Les raisons d'une vocation conflictuelle

On peut attribuer quatre causes à la vocation conflictuelle du théâtre. La première est la forte propension à représenter le conflit, c'est-à-dire sa surdétermination agonistique. L'*agôn* antique est codifié – plus encore dans la comédie que dans la tragédie – avec un système complexe de variations métriques⁴, mais ce n'est pas cette codification qui a influencé les dramaturges modernes, c'est plus généralement la scénarisation de l'affrontement : l'opposition frontale de deux adversaires, la tension rythmique, la stichomythie, voire la mise en série des confrontations, qu'on retrouve chez Racine (*Andromaque*) aussi bien que chez Sophocle (*Ajax*). La deuxième cause de la propension conflictuelle est la vocation passionnelle du théâtre, due à la nécessité, pour les troupes, de capter un public remuant, en suscitant ses passions et en les canalisant⁵. À quoi s'ajoute le goût des coups d'éclat et des *striking effects* qui contribuent à faire réagir le public. La dernière raison est la professionnalisation, réalisée, selon les lieux, entre 1540 et la fin du siècle : plus précoce en Italie, elle a été plus tardive en Angleterre et en France. La transformation des spectacles en entreprises professionnelles rentables a en effet créé des antagonismes vifs⁶ en instaurant un régime doublement concurrentiel. Elle a suscité entre les troupes une concurrence économique (il fallait attirer le public en le détournant des troupes rivales) et « politique » (il était essentiel de s'attirer les faveurs et les gratifications des grands, et cette protection était d'autant plus importante quand le théâtre était menacé). La vie théâtrale était donc hautement conflictuelle, traversée par de multiples formes de rivalité. Ce sont les auteurs qui entraient en conflit, pour des raisons de prestige et d'intérêt, avec des tensions particulières entre amateurs, qui écrivaient pour la gloire, et professionnels, qui écrivaient pour gagner leur vie. Ce sont les troupes qui se disputaient le public, en se faisant parfois une concurrence économique féroce, comme Davenant et Killigrew, à la Restauration anglaise. Ce sont les acteurs, à l'intérieur des troupes, qui s'opposaient pour des raisons de jalousie ou d'intérêt. Ce sont même les formes de spectacles qui entraient en rivalité⁷.

Du coup, en Angleterre comme en France, l'histoire du théâtre est ponctuée de querelles⁸. En France, elles se développent autour d'une pièce (*Le Cid*, *L'École des Femmes*, *Théodore*) ; en Angleterre, elles sont moins centrées autour d'une pièce, mais se

⁴ Sur l'*agôn*, voir la contribution de Tiphaine Karsenti à ce colloque. Sur l'*agôn* sophocléen, voir Philip Holt, « The Debate-Scenes in the *Ajax* », *American Journal of Philology*, n° 102, 1981, p. 275-288, et Kevin Hawthorne, « The Chorus as Rhetorical Audience: A Sophoclean *Agôn* Pattern », *American Journal of Philology*, 130, 2009, p. 25-46. Sur l'*agôn* comique, voir Thomas Gelzer, *Der Epirrhematische Agon bei Aristophanes*, Munich, Beck, 1960.

⁵ Voir ici même l'article de David Worrall.

⁶ Ils apparaissent dès les premiers signes de professionnalisation : ils sont déjà manifestes dans l'affaire qui oppose le Parlement de Paris aux entrepreneurs du *Mystère de l'Ancien Testament*, en 1541. Voir Ubaldo Floris, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Roma, Bulzoni, 2008, chap. 5, « Il Parlamento di Parigi vieta la rappresentazione dei Misteri nel 1541 », p. 131-165.

⁷ Ces rivalités nourrissent la verve des dramaturges de la Foire. Deux exemples en ont été donnés dans le colloque : voir les captations en ligne, *Les Funérailles de la Foire* https://www.youtube.com/watch?v=3CF6_fCgjjk (1718) et *Polichinelle censeur des théâtres* <https://www.youtube.com/watch?v=MXsqehv7Axc> (1737) [liens consultés le 15 octobre 2014].

⁸ Je cite en bibliographie les principales études sur les deux pays.

développent de pièce en pièce, comme les fameuses *wars of the theatres*, où les dramaturges poléminent par pièce interposée⁹. Arrêtons-nous un instant sur celle de 1599-1601. C'est une affaire trouble, qui a suscité un débat intense depuis le XIX^e siècle. Les enjeux n'en sont pas clairs et les limites chronologiques incertaines : on ne sait exactement quand elle a commencé, car les dates ne sont pas sûres et certaines attributions discutées¹⁰. Les attaques procèdent essentiellement par allusion, ce qui en rend le déchiffrement conjectural¹¹. Mais ce qui rend la chose plus troublante encore, c'est l'instabilité des attitudes. Les dramaturges s'invectivent pour ensuite collaborer et s'envoyer des dédicaces flatteuses, comme Marston, qui professe son admiration pour Ben Jonson que pourtant il attaque vivement. Leur attitude est donc très ambivalente : la rivalité, la concurrence et l'irritation mutuelle sont indéniables, mais elles n'excluent pas une part de jeu et de théâtralisation. La raison en est simple : la querelle est un moyen de faire courir le public. Il y a comme une ironie structurelle, inscrite dans l'antagonisme même : en s'attaquant, les dramaturges jouent inévitablement avec le discours théâtrophobe ; du coup, on ne peut pas prendre leur dénonciation pour argent comptant, puisqu'ils dénoncent précisément ce qu'ils sont en train de faire. Il y a bien des discours agressifs et aigres – Ben Jonson est indéniablement amer, à la fin de sa vie, dans *The Magnetic Lady* (1632)¹² – mais tout est susceptible d'être pris au second degré, comme un jeu de rôles, une reprise ironique du discours de l'adversaire.

La situation est moins tendue en France, où les attaques théâtrophobes ne deviennent menaçantes que dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Mais les querelles y sont tout aussi marquées par le flottement et l'incertitude. G. Forestier et C. Bourqui pensent que la querelle de *L'École des femmes* est orchestrée par Molière lui-même¹³. C'est fort probable, mais Molière ne l'invente pas de toutes pièces dans la *Critique*. Il a suscité des rivalités, des jalousies et des rejets bien réels qu'il s'emploie à amplifier, avec la même visée publicitaire : orchestrer la cabale des adversaires, c'est attirer les foules. Et pour les adversaires, entrer dans le jeu est un moyen de capitaliser sur le succès du rival et de faire parler d'eux. Il y a donc une sorte de complicité latente des parties, qui toutes ont intérêt à théâtraliser leur différend.

Bref, un mélange de connivence et de tensions fortes rend ces querelles internes assez opaques : l'univers théâtral est assurément conflictuel, mais ces conflits sont souvent surjoués. L'ambiguïté est, en outre, accrue par l'imbrication de deux niveaux de

⁹ La « guerre » la plus célèbre est celle qui, en 1599-1601, implique John Marston (*Histrion-Mastix*, ca 1599/1610), Ben Jonson (*The Poetaster*, 1601/1602) et Thomas Dekker (*Satiro-Mastix*, 1601/1602). Plus discrète est celle qui, en 1629-1630, tourne autour de Davenant (*The Just Italian*, 1629), Shirley (*The Grateful Servant*, 1629) et Massinger (*The Roman Actor*, 1626/1629, et la reprise en 1630 de *The Maid of Honour*, 1621). Sur cette affaire, voir Peter Beal, « Massinger at bay: unpublished verses in a war of the theatres », *Yearbook of English Studies*, n° 10, 1980, p. 190–203 ; Matthew Steggle, *Wars of the Theaters: The Poetics of Personation in the Age of Jonson*, Victoria BC., English Literary Studies, 1998 ; James P. Bednarz, *Shakespeare and the Poets' War*, New York, Columbia University Press, 2001 ; et Charles Cathcart, *Marston, Rivalry, Rapprochement, and Jonson*, Aldershot, Ashgate, 2008, chap. 1.

¹⁰ Ainsi de la pièce anonyme *Histrion-Mastix*, généralement attribuée à Marston. L'attribution a été dénoncée par Rosalyn L. Knutson, « *Histrion-Mastix* not by John Marston », *Studies in Philology*, n° 98, 2001, p. 359-377, suscitant une réfutation de James P. Bednarz, « Writing and Revenge: John Marston's "Histrionmastix" », *Comparative Drama*, n° 36, 2002, p. 21-51.

¹¹ Cette incitation à la conjecture a fait verser certains critiques dans le délire interprétatif. Un exemple notable est le livre de Robert B. Sharpe, *The Real War of the Theatres*, Boston, D.C. Heath and Co, 1935.

¹² Sur ce cas, voir George E. Rowe Jr., « Ben Jonson's Quarrel with Audience and Its Renaissance Context », *Studies in Philology*, n° 81, 1984, p. 438-460.

¹³ Voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, vol. 1, p. 1369.

conflit. Le premier est interne : il oppose entre eux les gens de théâtre et il prend trois valeurs : une agressivité véritable se mêle à des visées publicitaires (on surjoue pour la galerie) et à la recherche d'un piment intellectuel et comique (en procédant par allusion, la polémique pique la curiosité du public, qui doit deviner les cibles et décrypter les perfidies). Ce conflit interne charrie souvent des arguments théâtrophobes, renvoyant ainsi à un conflit externe bien plus radical, dont l'enjeu est l'existence même du théâtre. L'instabilité de ces querelles, où les dramaturges s'attaquent pour ensuite se couvrir de fleurs, s'explique par la conscience d'un danger et d'un ennemi communs. Même Ben Jonson, le dramaturge le plus critique envers le théâtre, sait quelles menaces pèsent sur ses pareils, et il est bien placé pour le savoir. En 1597, après *The Isle of Dogs*, il est emprisonné brièvement et tous les théâtres de Londres sont fermés par le Privy Council, à cause des désordres et des attroupements suspects que la pièce a provoqués¹⁴. Le théâtre vit donc sous une triple menace : ce ne sont pas seulement les épidémies qui font fermer les théâtres, mais aussi les attaques théâtrophobes et l'arbitraire du pouvoir.

Les particularités des polémiques théâtrales

Ces polémiques qui se développent à travers l'Europe présentent quelques traits que l'on retrouve partout. Le premier est d'être à la fois répétitives et instables : elles donnent l'impression d'un ressassement infini mais cette impression est trompeuse, car les enjeux sont d'une extrême mobilité et changent selon la conjoncture du moment et du lieu. Le second est de jouer sur un double registre : l'enjeu affiché est généralement moral et religieux (on dénonce l'immoralité et l'impiété des gens du spectacle) mais par derrière pointent des enjeux économiques, politiques et même sexuels ; le théâtre est accusé de menacer l'État, les églises, la société, voire la différence des sexes, avec le travesti, qui trouble à la fois les spectateurs, les *boy actors* des théâtres professionnels et les élèves des collèges. La troisième caractéristique est le caractère flottant et lacunaire de ces querelles. Des écrits spécifiques apparaissent à des dates qui varient selon les aires culturelles : la fin des années 1570 en Angleterre, la première moitié du siècle suivant en France. Mais ces textes ne sont que la partie émergée de l'iceberg, la polémique se présentant souvent comme un dialogue tronqué, car elle est en partie volatile : elle ne passe pas seulement par la publication, elle est aussi largement le fait des prédicateurs. Un indice éloquent est le premier traité théâtrophobe publié en français, *L'Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des Comoedies et Tragoedies (...)*¹⁵, qui est la rédaction des cours que André Rivet avait donnés plusieurs années auparavant à de futurs pasteurs. C'est la preuve que l'argumentation antithéâtrale fait partie du bagage nécessaire aux pasteurs, pour

¹⁴ La pièce, écrite par Thomas Nashe et Ben Jonson, est jugée dépravée, séditeuse et calomnieuse. Non éditée, elle est totalement perdue. Sur cette affaire assez brumeuse, voir William Ingram, « The Closing of the Theatres in 1597: a Dissenting View », *Modern Philology*, n° 69, 1971, p. 105-115, et James H. Forse, *Art Imitates Business: Commercial and Political Influences in Elizabethan Theatre*, Bowling Green State University Popular Press, 1993, chap. 7, « Ben Jonson's *The Isle of Dogs*: Politics and Playwriting in Elizabethan England », p. 167-190. Cette affaire n'était qu'un début ; nombreuses sont les œuvres qui ont valu à Jonson des démêlés avec les autorités : *The Poetaster* (1601/1602), *Sejanus* (1604/1605) et *Eastward Ho !* (1605).

¹⁵ La Haye, T. Maire, 1639. C'est le premier traité théâtrophobe en français, si l'on excepte quelques petits libelles. Le second sera le *Traité des Theatres* de Philippe Vincent (La Rochelle, J. Chuppin, 1647). Le premier traité théâtrophile est *La Première Atteinte contre ceux qui accusent les Comédies*, de Mlle de Beaulieu (Paris, J. Richer, 1603). Pour une bibliographie des traités anglais et français, on se reportera à celles du projet « Haine du théâtre », qui seront prochainement mises en ligne sur le site du Labex OBVIL <http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/la-haine-du-theatre> [consulté le 20 octobre 2014].

asseoir leur emprise sur leurs ouailles en dénonçant des spectacles présentés comme étroitement liés aux cérémonies idolâtres de la religion papiste. Ces sermons ont été parfois publiés, quand les prédicateurs avaient une envergure suffisante, mais une grande partie de la polémique, qui n'est pas parvenue jusqu'aux presses, nous est inaccessible. Cette partie orale disparue explique un décalage entre la dispute théorique et la pratique dramatique qui est éclatant en France, où les dramaturges anticipent largement sur les traités publiés. Les premiers vrais traités théâtrophobes ne paraissent qu'en 1639 et 1647, c'est sur scène que le débat s'engage. On le trouve dans quelques prologues ou dans quelques pièces auxquelles je vais à présent m'intéresser.

La mise en scène explicite de la querelle théâtrale

Il y a pour les dramaturges deux façons d'entrer dans le débat : la mise en scène interne explicite, quand une pièce reprend ouvertement les arguments des polémistes, et la mise en œuvre externe implicite où, sans faire référence à la querelle, une pièce y intervient pleinement. C'est là que des scènes de dispute portant sur de tout autres sujets peuvent insidieusement se charger de valeur polémique. Comme on va le voir, une même pièce peut user des deux stratégies : c'est le cas de la *Comédie des comédiens* de Gougenot (1633).

Les mises en scène explicites entrent dans la querelle de trois façons : la thématization, la dramatisation et l'intervention directe. On peut parler de thématization quand les pièces évoquent la querelle en en reprenant les arguments. En France, la thématization est récurrente dans les « comédies des comédiens ». Ainsi, dans le prologue de la *Comédie des comédiens* de Gougenot (1633) Bellerose, directeur de l'Hôtel de Bourgogne, fait état des accusations dont le théâtre est la cible¹⁶. En Angleterre, où la querelle est plus précoce et plus violente, la thématization se fait volontiers dramatisation : le débat polémique est mis en scène et les protagonistes prennent parti. Ainsi, *Bartholomew Fair*, de Ben Jonson (1614/1631), donne la parole à un puritain théâtrophobe, pour le disqualifier¹⁷.

Cette entrée en lice se fait aussi sous une forme plus oblique. Dans la *Critique de L'École des femmes* (1663), Molière use à la fois de moyens dramatiques et des ressources du paratexte. Tout d'abord, il élabore une pièce « théorique », en réduisant l'intrigue à un débat conflictuel. Il n'y a plus vraiment d'histoire : tout au plus peut-on soupçonner un jeu de séduction occulte entre deux des défenseurs de *L'École des femmes*, Dorante et Élise. Mais c'est à peine une amorce et, en lieu et place d'intrigue amoureuse, on a affaire à un débat. Celui-ci vise, à travers la pièce incriminée, le théâtre en lui-même, car les protagonistes usent des principaux arguments invoqués pour le condamner : l'obscénité, l'immoralité et les hardiesses blasphématoires. Ce débat est tranché par des moyens dramatiques autant que rationnels. Molière disqualifie les adversaires de sa pièce par leurs travers et leur impuissance à argumenter et il donne l'avantage aux défenseurs, qui l'emportent autant par leur ironie assassine que par leurs arguments. Certes, le débat reste en suspens, puisqu'il est interrompu par le souper, mais la cause est entendue car le dernier mot est laissé à Dorante et aux réponses éloquentes qu'il a faites aux critiques de Lysidas. La dramatisation n'exploite pas seulement la force rationnelle des arguments,

¹⁶ Nicolas Gougenot, *La Comédie des comédiens*, Paris, P. David, 1633, p. 2-3. On peut aussi invoquer la *Comédie des comédiens* de Georges de Scudéry, Paris, A. Courbé, 1635.

¹⁷ Je n'ai pas développé cette mise en œuvre explicite, que Clotilde Thouret analysait dans son intervention, voir le compte rendu du colloque Scènes de dispute/Quarrel Scenes sur le site du projet AGON <http://www.agon.paris-sorbonne.fr> [consulté le 27 novembre 2014].

elle met en valeur le « poids » relatif des protagonistes. Les arguments n'ont pas la même portée selon celui qui les formule : ceux des adversaires, qui sont discrédités¹⁸, ont moins de force que ceux des partisans, dont le comportement est valorisé. Molière use spontanément de ce que les linguistes nomment « rapports de place¹⁹ ».

Mais la dramatisation ne suffit pas. Molière a éprouvé le besoin de mettre les points sur les « i », pour faire comprendre qu'il n'est pas seulement question d'une comédie particulière mais de « la comédie », c'est-à-dire du théâtre. À cette fin, il recourt au paratexte. Pour l'édition de sa pièce, il va chercher un protecteur au cœur du camp ennemi : Anne d'Autriche, pilier de la vieille cour, notoirement dévote mais très portée sur la comédie. En lui dédiant sa pièce, il indique, par les commentaires obliques, le véritable enjeu du débat : c'est le théâtre qu'il s'agit de légitimer, et avec lui le rire et le plaisir²⁰. Il fait ainsi un double pied de nez aux dévots : en avouant clairement la véritable visée de la *Critique* et en allant chercher parmi eux un soutien qu'ils pourront d'autant moins récuser qu'il s'agit de la reine et que celle-ci est connue pour sa piété.

Il arrive aussi qu'une pièce intervienne plus directement dans la polémique contre le théâtre. C'est le cas de certains prologues, en France²¹, qui se présentent comme une réponse à chaud qui interpelle le spectateur ou le prend à témoin, en développant une apologie du théâtre. On se retrouve au cœur de la polémique et de ce dialogue tronqué que j'évoquais : depuis leurs tréteaux, les comédiens répondent aux foudres que les prédicateurs ont lancées en chaire. Bruscambille, qui a eu assez de succès pour publier plusieurs recueils de ses prologues²², attaque assez volontiers les adversaires du théâtre, les interpellant sans jamais les nommer autrement que « censeurs », « détracteurs », « lie du peuple », etc. Mais il ne se contente pas d'invectiver, il répond. Dans « Les Pitagoriens²³ », il réfute les accusations dont sont victimes les comédiens. Dans un autre prologue au titre on ne peut plus clair (« En faveur de la comédie²⁴ »), il dresse un véritable catalogue d'arguments et de réponses, donnant des preuves patristiques que la comédie n'était pas censurée par des lois expresses de l'Église et récusant la prétendue infamie des comédiens, tant dans la Rome antique que dans les temps modernes.

La polémique s'étale au grand jour, dans une dispute à une seule voix mais où l'apologiste, en enchaînant accusations et réponses, donne la parole à ses adversaires. L'échange est sans doute faussé car, selon une règle élémentaire du pamphlet, Bruscambille aménage à sa guise les arguments de l'ennemi pour les contrer plus facilement. Mais cet échange factice est doublement éclairant. Tout d'abord, le comédien se qualifie comme un adversaire légitime : il est capable, non seulement d'argumenter, mais surtout d'aligner des références patristiques et érudites. Le baladin infâme apparaît

¹⁸ Tous ne sont pas réduits, comme Climène ou le Marquis, à réitérer une réprobation scandalisée aussi infondée qu'absolue : Lysidas formule six reproches, scène vi, *Œuvres complètes*, p. 504 sq.

¹⁹ Voir là-dessus, François Flahaut, *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, et Erwin Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* [1956], London, Penguin Books, 1990, chap. 7.

²⁰ Molière va presque jusqu'au blasphème en mettant en équivalence la bouche qui rit à la comédie et celle qui prie : il remercie la reine de « ne dédaigne[r] pas de rire de cette même bouche dont Elle prie si bien Dieu » (Voir Molière, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 485).

²¹ Il y a en Angleterre des *inductions* polémiques, comme celle de la *Magnetic Lady* de Ben Jonson (1632), mais je n'en connais pas qui s'en prenne explicitement aux théâtrophobes.

²² Bruscambille, *Œuvres complètes*, éd. Hugh Roberts et Annette Tomarken, Champion, 2012. Pour le détail des textes, publiés entre 1609 et 1613, je renvoie à la bibliographie du sur le [site](#) du Labex OBVIL.

²³ Bruscambille, *Œuvres complètes*, n° 59, p. 386-389.

²⁴ Bruscambille, *Œuvres complètes*, n° 78, p. 455-458.

comme un lettré qui peut sans invraisemblance épingle l'ignorance de ses ennemis. Ensuite, ces prologues témoignent éloquemment de ce climat de polémique où les comédiens exercent leur activité. En n'identifiant pas clairement l'origine de ces calomnies, Bruscombille veut sans doute éviter de liguier tout le clergé contre les comédiens, mais il dit aussi combien le danger est diffus. Les calomnies sont sans doute lancées par les prédicateurs, mais elles gagnent le corps social et sont reprises par un chœur anonyme. Si bien que, pour les comédiens, le risque est à la mesure du succès. Ils attirent le public mais n'importe quel curé désireux d'asseoir son empire sur ses ouailles ou simplement de faire parler de lui, peut manier la foudre à tout moment et les transformer en parias.

C'est bien ce que confirme l'un des rares prologues parvenus jusqu'à nous, en dehors de ceux de Bruscombille, le *Prologue de La Porte, comédien, Prononcé à Bourges, le 9 de sept. mil six cent sept, contre les Jésuites qui le vouloient empescher de jouer sur peine d'excommunication à tous ceux qui iraient*²⁵. La Porte s'en prend à un adversaire précis, un jésuite qui veut faire peur au public. Mais loin de se laisser faire, le comédien tient tête et, pour cela, concocte une réplique qui est mi-traité mi-brulot. La dispute a beau être clairement ancrée dans un contexte précis, La Porte élabore une sorte de *compendium* aussi didactique que polémique. Il mêle une liste d'autorités théâtrophiles (S. Thomas, S. Antonin, etc.²⁶) à des réponses circonstanciées aux trois arguments, de nature différente, que le jésuite avait invoqués : un argument théologique (le théâtre est une lèpre spirituelle), un argument moral (les comédiens sont infâmes parce qu'ils se font payer) et un argument politique (le théâtre est une activité séditeuse). Mais l'essentiel est moins le fond de l'argumentation que sa virulence masquée. Sûr qu'il n'y a pas meilleure défense que l'attaque, l'apologiste multiplie les allusions à la situation de la Compagnie, chassée de France en 1594 et tout récemment réadmise, en 1603. Si le théâtre est une lèpre, pourquoi les jésuites l'utilisent-ils dans leurs écoles ? Comment peuvent-ils reprocher aux comédiens de se faire payer, eux qui profitent des représentations scolaires pour extorquer des contributions conséquentes aux parents d'élèves²⁷ ? La Porte ne recule pas même devant l'allusion venimeuse : les jésuites n'ont pas à donner de leçons politiques en taxant le théâtre de sédition, puisque ce sont eux les séditeux – l'allusion est claire à leur expulsion après la tentative d'assassinat de leur élève Jean Châtel sur Henri IV. Et le prologue se clôt sur une menace sourde : les comédiens trouveront des défenseurs pour repousser les médisances des jésuites. La Porte use d'une technique connue mais redoutable : il retourne l'accusation à l'adversaire, mais en l'aggravant. Les comédiens ne sont soupçonnés que de provoquer du désordre ; les jésuites, eux, menacent l'État dans ce qu'il a de plus sacré : ils ne reculent même pas devant le régicide.

²⁵ Quand ils n'étaient pas signés Bruscombille, les prologues ont disparu. Celui-ci, connu par deux manuscrits d'époque, a été repris par Pierre de L'Estoile dans son *Journal* et édité par Hippolyte Boyer, « L'ancien théâtre à Bourges », *Mémoires de la société historique, artistique, littéraire et scientifique du Cher, Bourges*, 1892, p. 44-52 (disponible en ligne sur Wikisource). L'auteur est Mathieu Lefebvre de La Porte (ou Laporte), comédien connu par ailleurs. Sur ce prologue, voir Michaël Desprez, « Un témoignage de la première querelle du théâtre en France – Le Prologue de La Porte, comédien, à Bourges, contre les Jésuites (9 septembre 1607) – », in *Études de Langue et Littérature Françaises* (Société japonaise de Langue et Littérature françaises), n° 95, 2009, p. 45-59.

²⁶ Comme Michaël Desprez l'a montré, il les emprunte à un opuscule italien, le *Trattato sopra l'arte comica cavato dell'opere di S. Tommaso*, publié à Lyon en 1601, sous le nom de P. M. Cecchini et repris, par la suite, sous d'autres noms.

²⁷ Les parents étaient, semble-t-il, sollicités financièrement en fonction de l'importance du rôle confié à leur fils.

La polémique est à double face : il y a un échange d'arguments explicites – qui sont déjà canoniques – et, en sous-main, des arguments *ad hominem*. Ce choix de viser globalement la Compagnie est d'autant plus judicieux qu'elle est assez ambivalente sur la question et que, surtout, elle est en position politiquement délicate²⁸. Le conflit est donc souterrain à double titre : parce que, largement oral, il n'a laissé que de faibles traces, et parce qu'il est loin de se limiter à la surface rationnelle des arguments.

Le dérapage provocateur

Plus intéressantes, parce que plus retorses, sont les mises en œuvre implicites. On peut distinguer deux stratégies, que j'appellerai le dérapage provocateur et le détournement insidieux. Par dérapage provocateur, j'entends les cas de dispute *in absentia*, où un dramaturge, sans dire un mot de la polémique théâtrale, transforme sa pièce en machine de guerre contre les théâtraphobes, en usant de la dérision et de la provocation, dans les marges de la pièce, que ce soit celles de la représentation (épilogue) ou celles de l'édition (préface ou dédicace).

À la fin de *As You Like It* (1599), le *boy actor* qui joue l'héroïne, Rosalind, lève le masque et parle en tant que garçon travesti. En pimentant son propos de quelques sous-entendus obscènes, il invite le public à applaudir, pour l'amour que chacun porte à l'autre sexe, avant d'ajouter que, s'il était femme, il embrasserait tous les hommes dont la barbe, la complexion et l'haleine lui reviennent :

Si j'étais femme, j'embrasserais tous ceux parmi vous dont la barbe est à mon goût, dont le teint me revient et dont l'haleine ne me répugne pas. Et, j'en suis sûr, tous ceux qui ont belle barbe, beau visage et douce haleine me remercieront de cette gentille proposition, en me souhaitant bonne chance quand je tirerai ma révérence²⁹.

Cette courte adresse est une réponse provocatrice aux théâtraphobes, car Shakespeare reprend et assume les phantasmes de certains puritains qui présentent la représentation comme une incitation à la débauche. Philip Stubbes, dans son *Anatomie of Abuses* (1583), décrit ainsi la fin de la représentation :

À la fin de ces belles cérémonies, chacun se met avec sa chacune [ou son chacun] et l'emmène gentiment à la maison pour aller, dans leurs conclaves secrets, jouer clandestinement les sodomites – ou pire encore³⁰.

²⁸ Comme on sait, les jésuites sont suspects de défendre le régicide. Je ne puis entrer dans la question complexe de leur ambivalence vis-à-vis du théâtre : ils le font pratiquer dans leurs collèges et ils ont globalement soutenu des positions théâtrophiles, mais certains membres ont publié des réquisitoires virulents.

²⁹ « *If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me and breaths that I defied not. And I am sure, as many as have good beards, or good faces, or sweet breaths, will for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell* ». Shakespeare, *As You Like It*, éd. A. Latham, The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1975, p. 131. Sur cet épilogue, voir notamment Michael Shapiro, *Gender in Play on the Shakespearean Stage. Boy Heroines and Female Pages*, Ann Arbor, Michigan State University Press, 1996, p. 132-133, et Stephen Orgel, *Impersonations: the Performance of Gender and Shakespeare's England*, Cambridge University Press, 1996.

³⁰ « *Then these goodly pageants being done, every mate sorts to his mate, everyone brings another homeward of their way very friendly, and in their secret conclaves (covertly) they play the Sodomites or worse* », Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses. Contayning a Discoverie or Briefe Summarie of such Notable Vices or Imperfections as now raigne in many Christian Countreyes of the Worlde: but especially in a very famous*

Le *boy actor* joue avec les phantasmes puritains, sur le mode irréel (« si j'étais femme »), pour mettre les rieurs de son côté, en titillant l'auditeur par des sous-entendus et une invitation obscènes et en assumant avec effronterie les accusations infamantes de l'adversaire. Ce faisant, il ne se borne pas à jouer avec des représentations homoérotiques, car les sous-entendus vont beaucoup plus loin. Affirmer que, s'il était femme, il embrasserait les hommes renforce les préjugés théâtrophobes puisque cela implique que, s'il y avait des femmes sur scène, la représentation finirait en débauche. Mais l'irréel retourne le préjugé : il signifie que, puisqu'on empêche les femmes de monter sur les planches, le théâtre est préservé de tels excès – le théâtre n'est donc pas si délétère que ses adversaires le proclament. Mais cet argument théâtrophile est, à son tour, réversible : la représentation est bien, intrinsèquement, une incitation à la luxure, puisque seule l'absence des femmes l'empêche de dégénérer en scène de débauche. Bref, dans une courte phrase provocatrice, l'épilogue déploie toute une argumentation *pro et contra*, en une sorte de *disputatio* éclair. Il pratique un dérapage provocateur, puisque la pièce pointe brutalement, *in fine*, vers la polémique théâtrale, alors que rien, jusqu'alors, n'annonçait une telle dérive. Shakespeare avait, certes, multiplié les allusions homoérotiques avec son usage intempéré du travesti, mais il faut attendre l'épilogue pour que ces pratiques « scandaleuses » lèvent le masque et se présentent comme une réponse à l'adversaire puritain.

Dans *As You Like It*, le dérapage se produit à la fin de la représentation. Il peut aussi intervenir dans l'édition. C'est le cas de *The Bird in a Cage* de James Shirley (1633). Cette comédie raconte les amours contrariées d'une princesse, que son père fait enfermer avec ses femmes dans une tour afin d'empêcher tout contact avec son soupirant. Celui-ci s'est engagé, sous peine de mort, à séduire la belle et il parvient effectivement à s'introduire dans la tour, dissimulé dans une grande cage pleine d'oiseaux exotiques. La comédie est, à part quelques allusions acides à la conduite des courtisans, assez banale : elle brode sur des *topoi* romanesques, comme l'épreuve amoureuse qui condamne l'amant à un exploit impossible.

Moins banale, en revanche, est la dédicace : Shirley fait l'hommage de sa comédie à William Prynne, qui vient de publier son *Histrion-Mastix* (1633), le plus long réquisitoire anglais contre le théâtre. Prynne y dénonce violemment la présence – rarissime – des femmes sur scène. Bien mal lui en a pris, car on y a vu une attaque contre la reine Henrietta-Maria, qui a joué dans un Masque à la cour³¹. Ce qui a valu à ce moraliste téméraire la prison, une grosse amende et les oreilles coupées³². La dédicace de Shirley est un chef d'œuvre d'impertinence venimeuse, mais ce n'est pas son seul mérite : elle a la vertu de transformer la pièce en machine de guerre contre les théâtrophobes, alors que rien, dans l'intrigue, n'évoque la querelle du théâtre. Dans ce contexte, le titre prend une valeur polémique : l'oiseau en cage devient une allusion à l'emprisonnement de Prynne³³. Et certaines scènes peuvent être lues comme un camouflet pour Prynne. Ainsi, à l'acte IV, la scène où la princesse et ses femmes se distraient dans leur tour en jouant un masque

ILANDE called AILGNA (...), Londres, R. Jones, 1583, f. M1. Stubbes ne semble pas avoir été puritain, ses croisades moralisantes avaient peut-être des visées purement mercenaires.

³¹ William Prynne, *Histrion-Mastix, The Players Scourge or Actors Tragedie*, Londres, M. Sparke, 1633. En réalité, Prynne n'avait pu viser la reine car son texte était écrit avant qu'elle ne monte sur scène.

³² Les oreilles n'ont été qu'entaillées en 1633, mais elles seront totalement tranchées en 1637, quand il sera condamné pour sédition.

³³ L'allusion est d'autant plus délibérée que Shirley a changé le titre qui était à l'origine *The Beauties*. Voir Marvin Morillo, « Shirley's "Preferment" and the Court of Charles I », *Studies in English Literature 1500-1900*, n° 1, 1961, p. 101-117, p. 106.

peut être prise comme une allusion à cette représentation qui a valu ses déboires au polémiste³⁴. Car la comédie montre précisément ce que Prynne dénonce : des femmes qui brisent le tabou dans des représentations privées. Bref, la dédicace transforme un épisode apparemment innocent en pied de nez à l'adversaire. C'est d'autant plus voulu que Shirley est attaché à la maison de la reine, où il est préposé aux distractions de la cour et où il va s'employer à écrire, précisément, une série de masques.

On peut dire que, par son existence même, une pièce est un défi aux théâtrophobes radicaux comme Prynne. Mais ici le dramaturge détourne *a posteriori* sa pièce pour en faire une réponse provocatrice aux attaques. C'est une réponse ingénieuse à l'adversaire en ce qu'elle nourrit la paranoïa théâtrophobe : ils voient le mal partout, la dédicace aide à voir le mal là où on ne l'aurait pas soupçonné.

Dans les deux cas, on a affaire à un fonctionnement identique : Shakespeare et Shirley mettent les rieurs de leur côté en lançant à la figure de l'adversaire ce qui lui fait horreur. Ils cumulent dérision et provocation.

Le détournement insidieux du débat

Second type de mise en œuvre implicite du débat : le détournement insidieux. J'en donnerai deux exemples : deux pièces qui mettent en scène une dispute n'ayant aucun rapport avec la querelle du théâtre mais qui y renvoient de biais.

La première est la *Comédie des comédiens* de Gougenot (1633). Elle associe deux intrigues. Dans l'intrigue principale, amorcée dès le prologue, Bellerose et ses camarades de l'Hôtel de Bourgogne ont besoin de recruter deux acteurs pour jouer une pièce nouvelle, car il leur faut remplacer deux de leurs camarades qui, avant le lever du rideau, en sont venus aux mains et se sont blessés. La pièce s'ouvre ensuite sur une amorce d'intrigue secondaire qui met aux prises un marchand, Boniface, et un avocat, Gaultier (I, i), dans une querelle de préséance et de dignité. Il y a donc d'emblée surenchère de disputes : une de ces rivalités entre acteurs qui, parfois, finissent mal³⁵, puis deux bourgeois qui s'invectivent sur la dignité de leurs professions respectives. Les deux intrigues se nouent facilement : Bellerose apaise le conflit des deux bourgeois en les recrutant pour sa troupe, et ils sont bientôt suivis par leurs valets et leurs épouses, car tout le monde trouve dans le théâtre de quoi réaliser ses aspirations.

Ce faisant, la pièce déroule un double discours implicite sur le théâtre. Un discours sur son utilité sociale : le théâtre, qui est capable d'agir sur les passions, donc de les apaiser, apparaît comme un instrument d'harmonie et de cohésion sociale ; de fait, le chef de troupe est un recours et un médiateur efficace, prompt à régler les différends. La pièce développe aussi un discours sur la condition des comédiens : celle-ci est, à l'évidence, enviable et capable d'attirer tous les états – les femmes aussi bien que les hommes, les maîtres aussi bien que les valets – car tout le monde gagne à rejoindre une condition qui donne accès à tous les états, dans la fiction (on peut jouer des rôles de roi ou de manant) comme dans la réalité, car l'Hôtel de Bourgogne, qui joue à la cour aussi bien qu'à la ville, permet de côtoyer le peuple comme la haute aristocratie.

La dispute initiale, entre Boniface et Gaultier, est un point de départ symbolique, car elle met en place subrepticement un argumentaire théâtrophile. Elle fait, par l'exemple,

³⁴ James Shirley, *The Bird in a Cage*, Londres, B. Alsop and T. Fawcett for W Cooke, 1633, f. H1-H2^v.

³⁵ La réalité le confirme : on sait par exemple que, en 1598, du temps qu'il était acteur, Ben Jonson a failli être pendu pour avoir tué en duel un de ses camarades, Gabriel Spencer.

un éloge du théâtre en montrant concrètement ses vertus sociales. Ce faisant, elle se développe sur deux terrains à la fois, explicite et implicite. Ouvertement, les deux compères s'envoient à la figure non pas seulement leur statut professionnel, mais aussi leur allure, leur valeur individuelle et leur généalogie. Ils s'opposent par le ton : l'avocat est hautain et le marchand est bon enfant mais il commence à s'échauffer. La querelle est apaisée par Bellerose qui propose de « terminer [leur] différend par la raison afin d'éteindre ce feu dont [leurs] passions sont émues contre [leur] ancienne amitié³⁶ ». La phrase est stratégique : les passions sont la matière première du théâtre et, en se proposant d'éteindre ce feu, Bellerose ne fait que son métier, car c'est la vocation même du théâtre que d'éveiller et d'apaiser les passions. De fait, il remplit son office et règle la querelle. Non pas que la question trouve une réponse : Bellerose ne conclut ni à la supériorité d'une profession ni à l'égalité absolue des deux. Mais il met les adversaires d'accord en les proclamant également aptes à la profession de comédien : ils sont, dit-il, « tous deux très capables du Théâtre³⁷ ». La dispute se règle donc en oubliant son objet explicite, ce qui suppose que, par-delà la surface des arguments échangés, la scène obéisse à une dynamique souterraine. Il est inutile de se prononcer sur la dignité relative du marchand et de l'avocat puisque c'est la supériorité du comédien qui éclate. Les adversaires le reconnaissent implicitement en aspirant, à l'unisson, à embrasser cette profession. La question initiale peut donc rester en suspens : ils n'ont plus de raison de défendre à tout prix la dignité d'une profession qu'ils abandonnent. Le véritable enjeu, la véritable dispute, c'est la dignité du théâtre et la comédie démontre sa vocation. En apaisant la querelle des deux amis, Bellerose fait plus que répondre concrètement aux attaques dont il faisait état dans le prologue, il met en acte la définition même de la comédie : mettre fin à une crise en restaurant l'harmonie sociale passagèrement perturbée³⁸. On retrouve la même dynamique double que dans *L'École des femmes* : ouvertement, le conflit initial n'est pas résolu, mais il est implicitement réglé par la démonstration en acte des vertus du théâtre et de la supériorité de ses partisans.

Mais l'apologie implicite ne suffit pas : Gougenot la flanque d'un éloge explicite, à la fin du deuxième acte, quand la troupe, enfin complétée, s'apprête à jouer la tragi-comédie nouvelle. Les acteurs improvisent une sorte de débat où, en réponse à un adversaire absent – un « mélancolique philosophe » du nom de Brionte – ils déroulent le catalogue des arguments théâtrophiles. Tout y passe : philosophie et anthropologie (le danger des sens), histoire (les bienfaits reconnus depuis Solon), politique (le théâtre détourne des activités factieuses), morale (il est une correction des vices) et argumentaire social (sa dignité a séduit les princes et les grands capitaines, il surpasse même les arts libéraux les plus prestigieux et il a des vertus didactiques, servant à instruire les enfants et éduquer les citoyens³⁹). Pourquoi passer de l'implicite à l'explicite ? Peut-être parce que, en 1633, la polémique n'a pas encore donné lieu, en France, à de véritables traités. En apaisant le conflit des bourgeois, Bellerose démontre les vertus civilisatrices du théâtre et l'argumentaire final rétorque aux attaques des prédicateurs. À l'ouverture de la pièce, une dispute comique hautement symbolique, à la fin, un débat tronqué avec un adversaire

³⁶ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, p. 8. Je modernise la graphie.

³⁷ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, p. 8.

³⁸ Il est vrai que cette apologie est sourdement minée par un détail : si Bellerose veut recruter de nouveaux comédiens, c'est que deux membres de la troupe se sont battus au point de se blesser. C'est une démonstration, non pas des vertus pacifiantes du théâtre mais des rivalités aiguës qu'il suscite entre comédiens.

³⁹ Gougenot, *La Comédie des comédiens*, p. 83-91.

absent, où les comédiens répondent moins à un « philosophe mélancolique » qu'aux prédicateurs qui les traitent d'empoisonneurs publics.

Il y a d'autres disputes « anodines » qui renvoient à la question du théâtre, de façon plus retorse encore car totalement implicite. Par exemple le débat sur le cocuage, entre Arnolphe et Chrysalde, à la scène viii du quatrième acte de *L'École des Femmes* (1662). Elle reprend un *topos* de la dramaturgie moliéresque : c'est une confrontation entre un « raisonneur » (la voix de la raison et de la modération : Chrysalde qui, comme son nom l'indique, parle d'or) et un « extravagant », Arnolphe. Elle finit par une rupture : alors qu'au tout début de la pièce, un débat analogue aboutissait à une invitation à dîner, Arnolphe met sèchement fin à l'entretien, chacun campant sur ses positions. La scène n'a pas beaucoup attiré l'attention, mais on s'est néanmoins étonné de deux choses. Tout d'abord, ce débat est parfaitement inutile à l'action : il reprend la conversation sur le cocuage qui ouvrait la pièce, en permettant tout au plus de mesurer l'évolution radicale d'Arnolphe qui passe de l'enjouement à l'inquiétude et de la médisance égrillarde à l'humeur noire. Mais c'est surtout la morale surprenante défendue par Chrysalde qui a fait tiquer. En prêchant la résignation pour les maris trompés, il suit une morale néostoïcienne qui invite à s'élever au-dessus des contingences et à se résigner à ce sur quoi l'on n'a aucune prise. Mais le problème est que Chrysalde pousse cette morale un peu trop loin : elle tourne à l'apologie de la complaisance, en deux passages au moins :

Quoiqu'on en puisse dire enfin, le cocuage
Sous des traits moins affreux aisément s'envisage
Et comme je vous dis, toute l'habileté
Ne va qu'à le savoir tourner du bon côté (v. 1272-1275)

et

Le cocuage n'est que ce que l'on le fait
Qu'on peut le souhaiter pour de certaines causes,
Et qu'il a ses plaisirs comme les autres choses. (v. 1302-1305)

La morale prend un tour scandaleux, avec cette rentabilisation possible du cocuage. On peut comprendre ce discours de deux façons : comme un discours parodique, Chrysalde faisant une sorte de pastiche du discours du raisonneur (mais on ne voit guère l'intérêt de ce pastiche) ou comme un discours sérieux, qui énoncerait une morale parfaitement légitime⁴⁰. Le problème est que les vers cités sont difficiles à réintégrer dans une morale un tant soit peu acceptable : il ne s'agit pas tant de dominer une réalité indocile que de la « tourner du bon côté ». La formule est d'une ambiguïté scandaleuse, car on peut comprendre aussi bien qu'il faut contempler le cocuage sous un jour qui puisse le rendre tolérable et qu'il faut le tourner à son avantage, c'est-à-dire en tirer profit.

Je penche pour une autre hypothèse : voir dans cette scène une provocation délibérée lancée à la face des dévots, Molière professant une morale de tolérance sexuelle qui est parfaitement contraire à la moralité commune mais qui est pourtant pratiquée, à l'époque, par plusieurs groupes. En effet, quand une femme reçoit les faveurs du roi, une partie de l'aristocratie de cour sait parfaitement se résigner, voire y trouver son intérêt.

⁴⁰ La première conception a été défendue par Patrick Dandrey (*Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 282 sq.), l'autre par Antony McKenna, lors du colloque « Autorité et marginalité sur les scènes européennes (xvii^e-xviii^e s.) », dirigé par Christelle Bahier-Porte et Zoé Schweitzer, Université de Saint-Étienne, janvier 2014.

Mais la tolérance sexuelle est aussi en vigueur dans d'autres milieux, au premier chef, celui des comédiens. Le scandale est patent : la pièce met dans la bouche du personnage raisonnable une morale qui brave les valeurs sociales et chrétiennes : elle minore la fidélité et promeut une tolérance propre à effrayer les bourgeois. Elle rompt ainsi avec une morale « officielle » qui, certes, se trouve couramment bafouée en pratique, mais qui reste en principe intouchable. Elle professe ouvertement une morale minoritaire, voire marginale : cette morale qui expose les comédiens aux attaques des défenseurs des bonnes mœurs ou – dirait Molière – des hypocrites.

Si l'on suit cette hypothèse, un débat apparemment oiseux devient un affront insidieux aux théâtrophobes. Ils dénoncent l'immoralité des comédiens : ici, elle est assumée par le porte-parole de la sagesse et de la modération. Cette scène discrète est donc, après la scène du « le » (II, v) et les maximes du mariage (III, ii), la troisième attaque – et la plus secrète – contre les dévots. Il n'y a pas un mot sur les comédiens ou sur le théâtre : c'est le contexte – au double sens de co-texte (les autres pieds de nez aux dévots) et de climat idéologique – qui déplace le sens et fait de cette dispute insignifiante une machine de guerre. Le mécanisme de la provocation est le même que chez Shakespeare : le théâtre assume effrontément un comportement scandaleux que les adversaires dénoncent. Mais, dans *L'École des femmes*, la provocation est bien plus dissimulée puisque la proposition scandaleuse est assumée par le personnage raisonnable, celui qu'on peut le moins soupçonner de visées provocatrices.

*

Il serait évidemment absurde de prétendre que toutes les disputes dramatiques sont impliquées dans les polémiques théâtrales, mais le contexte conflictuel du théâtre, dans l'Europe moderne, est toujours susceptible de les éclairer d'un jour inattendu. Certaines – dans les comédies des comédiens et dans les pièces des *wars of the theatres* – mettent en scène les débats sur les vertus et les dangers du spectacle. D'autres sont seulement surdéterminées par le contexte. Ce processus de surdétermination passe par des effets de montage : une préface (*La Critique de L'École des femmes*), une dédicace (*The Bird in a Cage*), un épilogue (*As You Like It*) peuvent déplacer le propos explicite de la pièce en faisant surgir des potentialités polémiques. Dans le climat d'agression qu'installe la querelle, faire jouer une pièce est déjà une provocation : du coup, le moindre élément est susceptible de se charger d'une valeur polémique qu'il n'avait pas au départ. On a vu qu'une des caractéristiques fréquentes des querelles théâtrales est de répondre à des enjeux dissimulés : la polémique théâtrophobe est l'un de ces enjeux toujours prêts à surgir.

Ce climat polémique a une productivité spécifique : il aiguise notablement la vigilance du public, qui guette les allusions, déchiffre les perfidies et les attaques *ad hominem*. D'où la tentation, pour les dramaturges, de recourir à la provocation dissimulée. C'est le meilleur moyen de mettre les rieurs de leur côté, en outrageant l'ennemi, sans dépasser la limite où le pouvoir se sentirait obligé d'intervenir. La règle, pour eux, est de savoir jusqu'où aller trop loin – ce que Molière a mis en pratique avec une virtuosité particulière. Car il faut provoquer l'adversaire sans indisposer le pouvoir, mener le combat théâtrophile sans qu'il dégénère en trouble public, mener une guerre ciblée contre les puritains et les dévots sans qu'elle débouche sur un conflit si ouvert que le monarque soit contraint d'entrer en lice. Mais encore faut-il que le pouvoir ne tombe pas aux mains de l'adversaire, comme ce fut le cas à Londres, entre 1642 et 1660. Si Molière a si bien

pratiqué l'art de la provocation mesurée, c'est qu'il pouvait compter sur un monarque sensible aux séductions du spectacle, aussi bien qu'à ses vertus culturelles et politiques.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires⁴¹

- ANONYME, *Le Sermon de la Choppinerie* (fin xv^e siècle), éd. Gabriella Almanza, *Studi Romanzi*, n° 33, 1974, p. 43-105.
- BEAULIEU, Mlle de, *La Première Atteinte contre ceux qui accusent les Comédies*, Paris, J. Richer, 1603.
- BRUSCAMBILLE, *Œuvres complètes*, éd. Hugh Roberts et Annette Tomarken, Paris, Honoré Champion, 2012 (1609-1613).
- CECCHINI, Pier Maria, *Trattato sopra l'arte comica cavato dell'opere di S. Tommaso*, Lyon, J. Roussin, 1601.
- DAVENANT, William, *The Just Italian*, Londres, T. Harper for J. Waterson, 1630 (joué 1629).
- DEKKER, Thomas, *Satiro-Mastix. Or The untrussing of the humorous poet*, Londres, E. Alde for E. White, 1602 (joué 1601).
- GOUGENOT, Nicolas, *La Comédie des comédiens*, Paris, P. David, 1633.
- HEYWOOD, John, *The Play of the Wether*, Londres, W. Rastell, 1533.
- JONSON, Benjamin, *The Poetaster or The arraignment*, Londres, R. Bradock for M. Lownes, 1602 (joué 1601).
- , *Sejanus his fall*, Londres, G. Elld for T. Thorpe, 1605 (joué 1604).
- , *The Magnetic Lady or Humours Reconciled*, in *Works*, Londres, D. Midwinter et alii, 1756, vol. 4, p. 367-472 (joué 1632).
- , George Chapman et John Marston, *Eastward Ho!*, Londres, G. Eld for W. Aspley, 1605.
- LA PORTE, Mathieu Lefebvre de, *Prologue de La Porte, comédien, Prononcé à Bourges, le 9 de sept. mil six cent sept, contre les Jésuites qui le vouloient empescher de jouer sur peine d'excommunication à tous ceux qui iraient*, éd. Hippolyte Boyer, « L'ancien théâtre à Bourges », *Mémoires de la société historique, artistique, littéraire et scientifique du Cher, Bourges*, 1892, p. 44-52. Texte également disponible en ligne sur Wikisource.
- MARSTON, John, *Histrion-Mastix Or, The player whipt*, Londres, G. Eld for T. Thorp, 1610 (joué 1599).
- MASSINGER, Philip, *The Roman Actor*, Londres, B. Alsop and T. Fawcet for R. Allot, 1629 (joué 1626).
- , *The Maid of Honour*, Londres, J. Beale for R. Allot, 1632 (joué 1621).
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2010, 2 vol. [= O.C.].
- , *L'École des femmes*, Paris, G. de Luyne, 1663 (O.C., vol. 1, p. 393-481).
- , *La Critique de L'École des femmes*, Paris, C. de Sercy, 1663 (O.C., vol. 1, p. 483-512).
- PRYNNE, William, *Histrion-Mastix, The Players Scourge or Actors Tragaedie*, Londres, M. Sparke, 1633.
- RIVET, André, *Instruction chrestienne touchant les spectacles publics des Comoedies et Tragoedies, où est décidée la question, s'ilz doivent estre permis par le Magistrat, et si*

⁴¹ Pour une bibliographie des textes polémiques sur le théâtre, on se reportera aux listes publiées sur le [site](#) du projet « Haine du théâtre » du Labex OBVIL.

- les enfans de Dieu y peuvent assister en bonne conscience ? Avec le jugement de l'Antiquité sur le mesme sujet*, La Haye, T. Maire, 1639.
- SCUDÉRY, Georges de, *La Comédie des comédiens*, Paris, A. Courbé, 1635.
- SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, éd. Agnes Latham, The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1975 (1599 ?/1623).
- SHIRLEY, William, *The Grateful Servant*, Londres, B. Alsop and T. Fawcet for J. Grove, 1630 (joué 1621).
- SHIRLEY, James, *The Bird in a Cage*, Londres, B. Alsop and T. Fawcet for W. Cooke, 1633.
- STUBBES, Philip, *The Anatomie of Abuses. Contayning a Discoverie or 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 (...)*, Londres, R. Jones, 1583.
- VINCENT, Philippe, *Traitté des Theatres*, La Rochelle, J. Chuppin, 1647.

Sources secondaires

- AUBAILLY, Jean-Claude, « Le Sermon de la Choppinerie », *Revue des Langues Romanes*, n° 80, 1972, p. 73-88.
- BARISH, Jonas, *The Antitheatrical prejudice*, Berkeley/London, University of California Press, 1981.
- BEAL, Peter, « Massinger at bay: unpublished verses in a war of the theatres », *Yearbook of English Studies*, n° 10, 1980, p. 190-203.
- BEDNARZ, James P., *Shakespeare and the Poets' War*, New York, Columbia University Press, 2001.
- , « Writing and Revenge : John Marston's "Histriomastix" », *Comparative Drama*, n° 36, 2002, p. 21-51.
- BLOCKER, Déborah, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.
- BOYER, Hippolyte, « L'ancien théâtre à Bourges », *Mémoires de la société historique, artistique, littéraire et scientifique du Cher, Bourges*, vol. 8, 1892, p. 44-52.
- CATHCART, Charles, *Marston, Rivalry, Rapprochement, and Jonson*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- DANDREY, Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
- DESPREZ, Michaël, « Un témoignage de la première querelle du théâtre en France – Le Prologue de *La Porte, comédien*, à Bourges, contre les Jésuites (9 septembre 1607) – », *Études de Langue et Littérature Françaises* (Société japonaise de Langue et Littérature françaises), n° 95, 2009, p. 45-59.
- FLAHAUT, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978.
- FLORIS, Ubaldo, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Roma, Bulzoni, 2008.
- FORSE, James H., *Art Imitates Business: Commercial and Political Influences in Elizabethan Theatre*, Bowling Green State University Popular Press, 1993.
- GELZER, Thomas, *Der Epirrhematische Agon bei Aristophanes*, Munich, Beck, 1960.
- GOFFMAN, Erwin, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Penguin Books, 1990 (1956).
- HAWTHORNE, Kevin, « The Chorus as Rhetorical Audience: A Sophoklean Agōn Pattern », *American Journal of Philology*, n° 130, 2009, p. 25-46.
- HEINEMAN, Margot, *Puritanism and Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

- HOLT, Philip, « The Debate-Scenes in the *Ajax* », *American Journal of Philology*, n° 102, 1981, p. 275-88.
- INGRAM, William, « The Closing of the Theatres in 1597: a Dissenting View », *Modern Philology*, n° 69, 1971, p. 105-115.
- KNUTSON, Rosalyn L., « *Histrion-Mastix* not by John Marston », *Studies in Philology*, n° 98, 2001, p. 359-377.
- MCKENNA, Antony, *Molière, dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005.
- MORILLO, Marvin, « Shirley's "Preferment" and the Court of Charles I », *Studies in English Literature 1500-1900*, n° 1, 1961, p. 101-117.
- ORGEL, Stephen, *Impersonations: the Performance of Gender and Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- PERIGOT, Béatrice, *Dialectique et littérature. Les avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Champion, 2005.
- REYFF, Simone de, *L'Église et le théâtre. L'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Cerf, 1998.
- ROWE JR., George E., « Ben Jonson's Quarrel with Audience and Its Renaissance Context », *Studies in Philology*, n° 81, 1984, p. 438-460.
- SHAPIRO, Michael, *Gender in Play on the Shakespearean Stage. Boy Heroines and Female Pages*, Ann Arbor, Michigan State University Press, 1996.
- SHARPE, Robert B., *The Real War of the Theatres*, Boston, D.C. Heath and Co, 1935.
- SPINA, Olivier, *Une ville en scènes – Pouvoirs et spectacles à Londres sous les Tudor (1525-1603)*, Paris, Garnier, 2013.
- STEGGLE, Matthew, *Wars of the Theaters : The Poetics of Personation in the Age of Jonson*, Victoria BC., English Literary Studies, 1998.
- THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- WEIJERS, Olga, *La « disputatio » dans les Facultés des arts au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2002.