慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Querelles du théâtre et espace de sociabilité au XVIIe siècle
Sub Title	17世紀フランスにおける社会空間と演劇論争
Author	片木, 智年(Katagi, Tomotoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1998
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.75, (1998. 12) ,p.96(285)- 111(270)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	山本晶教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00750001-0111

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Querelles du théâtre et espace de sociabilité au XVIIe siècle

Par KATAGI Tomotoshi

Introduction

Dans l'histoire des continuelles querelles du théâtre à l'époque classique, deux périodes nous semblent mériter un intérêt particulier, correspondant chacune à deux étapes importantes du développement de l'institution théâtrale.

D'abord les années 1630 : l'installation des théâtres permanents à Paris, et la politique de Richelieu donnent le premier essor au «Theatre François». A cette époque, quelques auteurs italiens semblent jouer un rôle non négligeable en France[1] pour préparer les débats autour de la réforme théâtrale. Comme nous l'avons signalé ailleurs, de nombreuses productions dramatiques, tout comme les livres théoriques (*Apologie du Theatre* de Scudéy, *Instruction Chrestienne touchant les spectacles publics* de Rivet[2]), montrent que les artistes et théoriciens de l'époque ont assimilé l'influence italienne afin de l'adapter ensuite au contexte proprement français[3].

La seconde étape se situe dans les années 1660 : période où le *Traité* du Prince de Conti, *De l'Education chrestienne des enfans* de Varet, Le *Traité* de Nicole sont publiés successivement. On assiste à une véritable contre-attaque de la part du camp ecclésiastique rigoriste. Les questions majeures concernant la moralité du théâtre ont été systématiquement étudiées, si bien que les discussions ultérieures en

cette matière donnent souvent l'impression de redites et de répétitions.

Dans nos travaux antérieurs, nous avons étudié deux points litigieux nouvellement suscités dans le contexte français : pour réfuter les condamnations traditionnelles des Pères de l'Eglise, les promoteurs modernes du «Theatre François» recourent à de nouvelles stratégies, auxquelles les moralistes du XVIIe siècle ont dû riposter. On récapitulera ici brièvement :

1) Parmi les différents arguments mis en service par les défenseurs du théâtre pour réfuter les diatribes traditionnelles, le plus important consiste sans doute dans la distinction entre les anciennes comédies et celles modernisées, dépourvues de toute impureté. Ce raisonnement, apporté par les Italiens, trouve son écho dans la plupart des ouvrages concernant l'art théâtral des années 1630.

2) Le second argument consiste à montrer que le théâtre peut parfaitement délivrer un message édifiant au public. La vogue des tragédies chrétiennes dans les années 1640 témoigne des efforts de l'institution théâtrale dans cette perspective. Prouver sa parfaite moralité et envoyer son premier message au camp ecclésiastique : une telle tentative ne se réalise que par la représentation des pièces chrétiennes. Certains ecclésiastiques se montrent cependant particulièrement méfiants envers cette tendance. Car à leurs yeux, représenter des personnages saints par des acteurs «infâmes», c'est un sacrilège par excellence. Bien avant Nicole ou Varet, Rivet condamne déjà ces pratiques en citant les propos de Mariane[4]. C'est donc dans ce contexte que s'inscrivent deux tentatives de monter sur scène St. Genest, comédien martyrisé : il s'agit à la fois de faire une pièce édifiante et de prouver que les comédiens sont dignes de jouer les personnages des Saints.

Cela dit, nous nous pencherons ici sur quelques ouvrages anti-théâtraux qui attirent notre attention par leurs apports originaux. Ce faisant, on essaiera de mettre en lumière la présence d'une troisième question, moins apparente et négligée jusqu'ici, mais qui reste à nos yeux essentielle, reflétant la modalité même du théâtre inscrit dans l'espace social de l'époque classique.

Espace théâtral et espace public

L'année 1639 voit la publication de deux ouvrages importants dans l'histoire des querelles, rédigés par Scudéry et Rivet. Celui-ci commence son *Instruction chrestienne* par les indications suivantes:

> «Depuis, m'estant trouvé en un lieu, auquel cette pratique s'est mise en vogue, & les Comoediens invitéz & attiréz pour l'entretenir, je n'ay peu, selon la charge qu'il a pleu à Dieu me donner en sa maison (...) Ce que j'en fay n'est pas en esperance de gagner rien sur ceux qui en font leur gagnepain, (...) Mais je sçay qu'il y a plusieurs personnes graves & honnestes, emportées par la coustume, ou trop portées à la complaisance, lesquelles toutesfois ne voudroient pas offenser Dieu de gayeté de coeur ; entre lesquelles il y en a qui se sont laissées persuader, qu'en ces choses il y a peu ou point de mal, & ainsi s'endorment par les charmes (...) tous ceux qui de tous temps ont instruit les peuples Chrestiens, (...) ont condamné & detesté, ce qu'on leur propose, non seulement comme tolerable, mais aussi, comme loüable & profitable.»

On retrouve ici le témoignage que la «Comédie» est maintenant bien

inscrite dans la trame de la vie quotidienne. Le professionnalisme du métier de comédien semble désormais chose acquise. Il faut rappeler que la politique culturelle et théâtrale de Richelieu accorde tout l'honneur aux comédiens. Le livre n'est donc plus destiné à «ceux qui en font leur gagnepain» ayant acquis une respectabilité stable dans la vie mondaine, mais à tous ceux qui balancent devant les appas du spectacle et des arguments que ses défenseurs ne cessent de déployer. Après avoir longuement mis en garde contre le danger des «impressions» théâtrales, d'autant plus grand que les acteurs sont capables de montrer toute sorte de vices humains, l'auteur souligne :

> «Finalement pour y adjouster le comble des attraicts & allechemens, on produit sur le theatre de jeunes hommes ; & qui est encore pire & plus contagieux, des femmes & des filles, parées & desguisées d'habits somptueux, lesquelles ne sont pas seulement capables d'esmouvoir une populace, mais aussi d'attirer & arrester les yeux des hommes, qui sont d'ailleurs graves & prudents. Quoy ? Si tout cela, comme il advient le plus souvent, est composé & disposé pour estre rapporté aux passions & dissolutions de l'amour impudique ? (...)» p. 20-21

Les raisonnements dont se sert Rivet réapparaissent tout au long de l'époque classique dans maints écrits sur le théâtre. Les problèmes inhérents aux «images des vices», et leurs influences, sont traités déjà chez Scudéry, et se verront développés significativement par Nicole. Mais il est à noter ici que l'auteur manifeste une méfiance particulière envers les jeunes comédiens, - comédiennes - surtout. Il s'agit certes d'une référence à la longue tradition de la misogynie doctrinale. Mais l'actrice dépasse de loin les femmes ordinaires, en se montrant capable

d'incarner les différents symptômes des vices, celui de la passion amoureuse en particulier : «Et de cela ne faict-on pas seulement un recit de paroles, mais par imitations de gestes & postures diverses, afin que cela penetre d'avantage.» L'actrice peut s'ériger dans ce sens en un modèle de comportement par excellence, foyer de tout imaginaire et désir d'imitation des jeunes femmes du monde, et cela à plus forte raison à l'époque où les femmes sont considérées comme étant trop sensibles à «l'impression» par rapport aux hommes qui possèdent un esprit plus «parfait»[5].

Cependant, la particularité de Rivet semble s'exprimer dans le passage qu'il ajoute :

> «quand on leur met devant les yeux des beautés attrayantes, ou vrayes, ou feintes & fardées ; & que par les images des vices, & le rapport qui en est faict, joinct à l'imitation, la convoitise est embrasée, les tromperies & souplesses des amoureux enseignées ; les passions representées, & esveillées ; afin que par ces feintes, les spectateurs semblent se trouver presens, où les choses se font en effect, & les avoir devant leurs yeux, & en la pensée. Là se trouvent hommes & femmes, jeunes gens de l'un & de l'autre sexe: & les femmes, filles extraordinairement parées, y viennent, non seulement *pour veoir, mais aussi pour estre veuës*, & faire eclatter leurs brillans à la lueur des flambeaux, & allumer par mesme moyen le feu de la convoitise, laquelle n'en est que trop susceptible, sans allumettes.»

L'auteur n'accuse pas le danger des spectacles seulement dans le contenu de la représentation, mais surtout dans l'intéractivité entre la scène et la salle. Le caractère collectif de l'expérience théâtrale et ses

différentes implications sont soulignés avec une perspicacité remarquable. Le lieu théâtral, où se réunissent les publics divers, les hommes et les femmes, est un espace de sociabilité périlleuse, propice à la perdition : car «la convoitise» allumée chez les spectateurs subit un double effet : d'abord suscitée par «les images des vices» déployées sur scène, incarnées par les actrices qui sont autant de «beautés attrayantes, ou vrayes, ou feintes & fardées», elle se réaffirme en quelque sorte par la présence réelle des femmes «parées» qui viennent «non seulement pour veoir, mais aussi pour estre veuës» dans la salle de spectacle. Reprenant la traditionnelle formule tertullienne, l'auteur semble y voir un mécanisme social du théâtre. Représenter et incarner sur scène les passions humaines par des corps vivants déclenche une communication globale qui recouvre l'intégralité de l'espace théâtral. La réception du message imaginaire ne se fait pas ici dans un isolement : mais dans un lieu public et social, au sein duquel le message reçu se voit en quelque sorte réorienté et revécu sur le plan réel que constitue l'espace concret du théâtre.

Remarquons en passant que la présence des femmes ou des filles dans la salle de spectacle est en France un phénomène nouveau. La campagne publicitaire de l'institution théâtrale semble avoir bien réussi sur ce point. Il est même rapporté qu'Anne d'Autriche assistait souvent à cette époque au spectacle, ce dont elle dut se repentir plus tard. Tout en signalant les problèmes de la particularité de l'espace social et théâtral, Rivet dévoile en même temps sa misogynie profonde, consistant en un refoulement bien caractéristique de la tradition chrétienne («Si une femme rencontrée par la ruë enlace souvent celui qui la regarde curieusement : que se peuvent promettre ceux qui courent avec tant de soin pour veoir et oüir les comoedienes sur le Theatre ? » p. 40). Il insiste plus loin :

> «Pensent à cela les peres & maris, qui trouvent bon qu'on voye leurs femmes & leurs filles parées es Theatres, & combien que *la Virginité puisse estre deflorée par les yeux*, leur permettent de jetter la veuë avec plaisir sur les gestes des hommes & femmes impudiques, (...) Est-il pas bien seant à des femmes vertueuses, & à des filles sages, de veoir & contempler sur le Theatre des femmes, ou des hommes travestis en femmes, en habits de garçes, & là former leurs voix, leurs paroles, & leurs actions pour donner du plaisir aux spectateurs ? » p. 46.

Le danger du théâtre sur l'éducation des filles, motif récurrent dans les différents traités de l'Ancien Régime s'explique ici clairement. Il s'agit d'un syndrome mimétique à la fois social et théâtral. Rivet élargit la problématique sur le plan de l'organisation sociale dans laquelle chacun doit jouer son propre rôle prédéterminé, et non de la «façon comique» permettant que «nul n'est attaché qu'à sa propre condition» :

> «on ne doibt permettre d'entretenir en public, ce qui destourne les ouvriers & le peuple de leurs ouvrages ordinaires, et les accoustume à l'oisivetè et curiositè au préjudice de leurs familles ; ce qui destourne les jeunes enfants de l'obeissance deuü à leurs parens ; ... ce qui desbauche les serviteurs, au prejudice de leurs maistres, et les rend negligens à leurs debvoirs, et desieruex d'imiter les faineants ausquels ils voyent qu'on applaudit. Tels sont les jeux publics des comoediens et farçeurs.» p. 51.

Dans sa perspective, le divertissement théâtral provoque une grave perturbation dans l'ordre social. La hiérarchie fondamentale dominant/

dominé, qui a toujours contribué à la stabilité sociale, se remet en danger devant le modèle de comportements imaginaires que le théâtre ne cesse d'offrir. L'auteur reconnaît ici que les comédiens peuvent devenir, eux-mêmes, l'objet de l'imitation sociale. Le mot «fainéant» peut être interprété ici au sens propre du terme. Les comédiens ne produisent que de l'image, et non pas des objets ou des services «véritables». Il est donc inadmissible pour l'auteur que ces «fainéants» soient applaudis par le public et se présentent ainsi, à leur tour, comme modèle d'imitation.

Le rigorisme affiché par Rivet reste-t-il un cas isolé ? On sait qu'Anne d'Autriche reçoit une critique venant du curé de Saint-Germain. Mais la Sorbonne se montre plutôt favorable à ce divertissement de la Reine mère. Le début du règne de Louis XIV, période troublée politiquement, reste relativement paisible pour l'institution théâtrale qui, comme encouragée par l'inertie du camp ecclétiastique, met en scène successivement des tragédies chrétiennes. C'est dans ce contexte que se prépare la contre-offensive de l'Eglise. Ayant étudié ailleurs l'ouvrage de Nicole, nous nous pencherons ici sur un autre ouvrage capital des années 60 : *De l'Education chrestienne des enfans selon les maximes de l'Ecriture sainte et les instructions des Saints Peres de l'Eglise* (Alexandre Varet, 1666).

Comme le titre l'indique, il s'agit bien d'un livre destiné à l'éducation des enfants, mais surtout des filles. A la tête de l'ouvrage, on trouve la notice suivante : «Ce traité de l'Education Chrestienne des Enfans a esté composé il y a huit ou neuf ans par un Ecclesiastique, pour une de ses soeurs, qui est engagée dans le mariage.» Les chapitres concernant les chansons populaires, les romans, les bals, les comédies y occupent une place importante. Notons que Varet est conscient des

deux objections modernes qu'ont proposées les défenseurs du «Theatre François» et essaie d'y répondre :

> «Je sçay bien que l'on pretend qu'il faut faire beaucoup de distinction entre les comedies de ce temps-cy, & celles que les saints Peres ont condamnées dans le leur ; & que si celles contre lesquelles ils ont fait paroistre tant de zele meritoient le blasme qu'ils leur ont donné, celles qui se representent aujourd'huy sur les theatres, ne sçauroient assez recevoir de loüange, *parce qu' elles ne contiennent pour l'ordinaire que des exemples d'innocence de vertu, & de pieté.*
>
> Mais de quelque specieux pretexte dont les auteurs de ces pieces veüillent se couvrir, & quelques pures & saintes que puissent estre leurs intentions ; il y a neanmoins tant de mélange dans leurs ouvrages, & les Saints qu'ils font paroistre sur le théâtre y témoignent tant de foible touchant l'amour, qui est la passion dominante dans les comedies, qu'il est bien difficile de ne prendre pas le change, & qu'au lieu de sanctifier le théâtre par les actions des martyrs, que l'on y represente, on ne profane la sainteté de leurs souffrances par les fictions amoureuses que l'on y mesle.» pp. 251-253.

La réponse de Varet sur les problèmes des pièces chrétiennes s'appuie sur la même logique que celle de Nicole. Nous savons d'ailleurs que la rédaction des deux ouvrages remonte à peu près à la même période[6]. Ce qui est plus intéressant, c'est que nous retrouvons ici l'écho des analyses de Rivet sur la fonction de l'espace théâtral :

> «Ce que Tertullien a estimé estre le plus grand scandale qui se

trouvoit dans les spectacles des payens, ne se rencontre-t-il pas dans les comedies ? Les hommes & les femmes, les jeunes gens & les jeunes filles, ne s'y trouvent-ils pas ensemble, & n'y vont-ils pas avec tout l'ajustement & l'agrément qui leur est possible ? N'y vont-ils pas, comme dit ce grand homme, avec cette seule disposition *d'y voir & d'y estre veus* ? Et l'approbation qu'ils donnent d'une commune voix aux Comediens, & la joye qu'ils ont de se rencontrer dans les mesmes sentimens, ne sont-ce pas comme autant d'éteincelles, qui augmentent le feu secret qui brûle dans leurs coeurs ? » pp. 266-67

Tout comme Rivet, l'auteur considère la salle de spectacle comme un espace de sociabilité dégénérée. Mais pour lui, c'est surtout parce que ces spectateurs, «les hommes & les femmes, les jeunes gens & les jeunes filles» se rencontrent «dans les mesmes sentimens». Est-ce à dire que le théâtre a pour fonction de remodeler les «sentiments» des spectateurs grâce à l'expérience imaginaire collective qu'il propose ? Or, une remarque encore plus surprenante est que l'auteur voie dans l'espace théâtral une pénétration globale de l'acte ludique : non seulement les acteurs, mais aussi les spectateurs entrent dans le jeu. «De sorte qu'on peut dire que chacun en sa maniere y joüe son personnage, & que bien souvent les acteurs ne font que representer ce qui se passe secrettement entre ceux & celles qui les regardent.» Le théâtre, pour l'auteur, c'est un lieu où les spectateurs, guidés par les acteurs, libèrent leurs sentiments secrets, et les réactualisent sous forme ludique, affranchis de la culpabilité.

Aux yeux de Varet, cette fonction sociale de l'espace théâtral reste inchangée depuis le théâtre antique et mérite pleinement l'appréhension des chrétiens, car elle constitue l'essence de l'art dramatique :

«Tertullien ne dit donc rien contre les spectacles des anciens, qui ne se puisse appliquer avec justice aux comedies de nostre temps.»

A ce propos, il ne serait pas sans intérêt d'examiner un texte parodique de l'abbé d'Aubignace, intitulé *Le Royaume de la Coquette*[7], qui nous semble révélateur à bien des égards.

> «ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup d'églises dans le pays, mais on n'y va point pour prier dieu, c'est seulement pour voir ou se faire voir, railler sourire, cajoller, résoudre les parties, prendre assignation de débauches, & faire servir les lieux saints aux pratiques de l'iniquité ; & d'ordinaire, quand ils font en apparence quelque oeuvre de piété, ce ne sont que des profanations, & tous leurs sacrifices y deviennent autant de sacrilèges. Il est presque inoui jusqu'à présent, que les hommes aient embrassé jamais une véritable dévotion ; & quand les femmes s'y réduisent, c'est ordinairement après une aventure incroyable à qui n'y fera point une sérieuse réflexion pour en reconnoître le sens mystique.» pp. 329-31

Rédigé par l'auteur de la *Pratique du théâtre*, ce passage nous montre un étrange aspect de l'espace de dévotion. Détournée de sa «vraie» vocation, l'église, tout comme le théâtre, offre au public un lieu de sociabilité où règne le principe de la vanité mondaine. «voir ou se faire voir, railler sourire, cajoller, résoudre les parties, prendre assignation de débauches», ces formules nous sont bien familières. L'auteur reprend ici la même rhétorique traditionnelle dont ses ennemis se sont servi pour condamner le théâtre, et l'applique à la description de l'espace de dévotion. Quand on se rappelle que l'auteur est un de ces ecclésiastiques

modérés s'efforçant de réconcilier le plaisir théâtral et la dévotion, ce passage revêt une couleur particulièrement ironique.

Rappelons également les arguments employés par ses ennemis concernant la représentation des pièces chrétiennes. Le passage suivant de l'Abbé attire attention : «d'ordinaire, quand ils font en apparence quelque oeuvre de piété, ce ne sont que des profanations, & tous leurs sacrifices y deviennent autant de sacrilèges.» Nous retrouvons une fois de plus la formule tant de fois utilisée pour mettre à l'indexe les tentatives des comédiens qui cherchent à réconcilier le théâtre et l'Eglise.

Il nous serait maintenant permis de déterminer l'un des motifs majeurs de la haine séculaire que certains pères gardent contre les spectacles : il s'agit bien d'un rejet, probablement inconscient, de l'espace social qui entre dans la directe concurrence avec l'église.

C'est dans ce sillage que Conti (le Prince de)[8] dévoile encore mieux la rivalité et la similitude étranges entre ces deux lieux sociaux ayant pour but commun de réunir le public dans «ses mêmes sentimens». L'auteur précise en citant deux vers de Godeau :

> «La seconde chose qu'ils objectent, est qu'il y a des comedies saintes, qui ne laissent pas d'estre tres belles ; & sur cela on ne manque jamais de citer Polieucte, car il seroit difficile d'en citer beaucoup d'autres. Mais en verité, y a-t-il rien de plus sec & de moins agréable que ce qui est de saint dans cét ouvrage ? Y a-t-il rien de plus delicat & de plus passionné que ce qu'il y a de prophane ? (...) Aussi Dieu n'a pas choisi le théâtre pour y faire éclater la gloire de ses Martyrs : il ne l'a pas choisi pour y faire instruire ceux qu'il appelle à la participation de son heritage. Mais, comme dit le grand Evesque que je viens de citer :

Pour changer leurs moeurs, & regler leur raison
Les Chrestiens ont l'Eglise, & non pas le theatre.» [p30-31]

*

*　　*

La problématique de l'espace théâtral et de l'espace public, que nous avons essayé de mettre en lumière dans ce présent travail, continue à faire l'objet de discussions postérieures. Nous présenterons ici en guise de conclusion le texte de Desprez de Boissy (Ch.)[9], afin de montrer comment ce thème a été développé au siècle des Lumières, à l'époque où la question de l'espace public devient un des soucis majeurs de la population urbaine. Imprimé pour la première fois en 1756 (soit deux ans avant la publication de la «Lettre» de J.-J. Rousseau), ce livre se réédite plusieurs fois. L'auteur répète à peu près tous les arguments qui ont été prononcés contre les spectacles, en condamnant les impressions des passions et leurs effets sur la vie réelle. Comme l'indique l'avertissement du libraire de la quatrième édition augmentée (1771), l'originalité réside plutôt dans le fait que cet ouvrage n'a pas été fait pour la cause religieuse. Malgré de nombreuses références aux Pères de l'Eglise, c'est la morale citoyenne qui prime dans ses considérations. Il est remarquable de ce point de vue que, parlant du danger de la «Comedie», l'auteur Desprez reprenne la critique traditionnelle tertullienne envers le théâtre, et la développe significativement. Il insiste en effet sur la fonction sociale de l'espace théâtral, en tant que lieu public de perdition.

«Combien de gens qui ne fréquentent les Théatres que pour se réjouir du coup d'oeil éblouissant des femmes que la coutume y

> conduit afin d'y disputer entre elles à qui l'emportera sur la richesse des pierreries, sur le luxe des habits, sur les graces, sur la beauté, sur l'adresse à suppléer aux agrémens que la nature a refusés, enfin sur le nombre des adorateurs ! » [p. 38]

La salle théâtrale se conçoit ici comme un lieu d'échanges de signes de richesse et de beauté. Les femmes affichent ces symboles vains «afin d'y disputer entre elles» et d'éblouir les hommes présents dans la salle. Ceux-ci viennent à leur tour au théâtre non seulement pour assister au spectacle de la scène, mais aussi pour admirer les spectateurs féminins. Il est à rappeler que Alexandre Varet adresse de semblables critiques à l'espace public mondain, mais s'agissant des «bals, danses, assemblées». Admirons qu'en moins de cent ans, le théâtre soit devenu le lieu privilégié de la sociabilité douteuse.

Quel est alors le destin de ces femmes tant adorées dans le lieu théâtral ?

> «Les Femmes sont extrémement flattées des adorations qu'on y rend à leur sexe ; elles s'habituent à être traitées en Nymphes & en Déesses. Qu'en arrive-t-il ? Elles dédaignent de s'abaisser jusqu'à s'occuper des soins de leurs maisons ; elles abandonnent à la Bourgeoisie ces connoissances de détail que les Moeurs Anciennes réservaient aux Meres de famille ; » p. 86

Aucun développement par rapport à la considération d'un du Boscq ou d'un Bossuet. C'est dans cette conception sclérosée de la société, qui veut que dans le monde chacun soit tenu de ne jouer que «son rôle» préfixé, que les effets sur les mœurs de jeunes gens font l'objet de critiques permanentes jusqu'à nos jours :

«Les écarts amoureux de nos jeunes gens & toutes leurs autres folies, ne sont aussi que des imitations de ce qu'ils ont vu sur les Théatres, où il est d'usage de découvrir aux Spectateurs ce qui dans le Monde ne s'opere que mystérieusement.» p. 87-88

Le théâtre oppose au monde figé une image de liberté qui en ébranle les principes. N'est-ce pas dans cet antagonisme de deux forces, —l'une imposant que le monde reste toujours cantonné dans son image traditionnelle, l'autre montrant la possibilité des actions libératrices—, que nous pouvons comprendre la rivalité profonde de l'Eglise et du théâtre ?

Notes

(1) A ce propos voir les articles de Magnin et Fumaroli. CharlesMagnin, «Teatro Celeste, les comédiens au Paradis, les commencements de la Comédie Italienne en France», *Revue des deux mondes*, t. 10, 1847. Fumaroli (Marc), "La Querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet", RHLF, 1970, Nov-Dec.

(2) Rivet (André), *Instruction chrestienne, touchant les spectacles publics / Des Comoedies & Tragoedies : où est / decidée la question, s'ilz doibvent / estre permis par le Magistrat, & / si les enfans de Dieu y peuvent assister en bonne / conscience ? / Avec le jugement de l' Antiquité sur le mesme subject*, -La Haye 1639.

(3) Nous avons ailleurs essayé de mesurer le réel impact des arguments italiens sur quelques ouvrages français : «L'apologie du théâtre par G.-B. Andreini et ses échos en France», *Eikos* 12, 1998.

(4) «Mais quoy, si ces Acteurs se contiennent es termes de la modestie, & ne representent es lieux sacréz que des histoires sacrèes ? (...) Pourquoy ? «Pource qu'il n'est pas convenable, dit-il, que les gestes des Saincts soient representéz par des hommes infames (...)» Et sur cela il raconte & deteste, (...) qu'en une compagnie des comoediens une femme qui joüoit le personnage de la Magdelene, fut surprise en

adultere avec celuy qui joüoit le personnage du Sauveur, & qui le representoit, en voix, gestes, & habits.» p. 32-33 Pour les adversaires du théâtre, tout comme pour ses défenseurs, le personnage et la personnalité de l'acteur sont souvent inextricablement mêlés. Dans cette perspective, représenter les Saints ou le Sauveur est un acte encore plus inadmissible que de représenter les personnages vulgaires, à plus forte raison quand les détracteurs du théâtre n'abandonnent jamais ce présupposé traditionnel que les acteurs sont des personnes infâmes. L'indignation sur le fait «qu'en une compagnie des comoediens une femme qui joüoit le personnage de la Magdelene, fut surprise en adultere avec celuy qui joüoit le personnage du Sauveur, & qui le representoit, en voix, gestes, & habits» nous paraît particulièrement intéressante. Car elle dévoile chez l'auteur une étrange croyance en la force de la représentation : l'image sainte devrait renvoyer directement à l'essence de la sainteté.

(5) Quant à la «nature» féminine et sa susceptibilité aux «images de vices», nous nous permettons de renvoyer à notre article «Femmes, image, et théâtre au XVIIe siècle», *Eikos* 10, 1996.

(6) Voir l'introduction de Georges Couton au *Traité de la Comédie*. - Paris : les Belles lettres, 1961. Quant à l'ouvrage de Varet, on peut situer sa rédaction entre 1657 et 1658, si l'on en croit l'avis au lecteur. Nous signalons que le *Traité* a fait l'objet d'une récente édition critique : *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, édition critique par Laurent Thirouin. - Paris : Honoré Champion, 1998. Cette édition précieuse réunit des extraits de nombreux documents importants dans l'histoire des querelles.

(7) Aubignac (F. H. abbé d'), «Histoire du temps ou relation du royaume de coqueterie», in *Le dernier Voyage des Hollandais aux Indes du Levant*. -Paris, 1654.

(8) Conti (Armand de Bourbon), *Traité de la comedie et des spectacles, selon la tradition de l'Eglise tirée des Conciles et des Saints Peres*. - Paris : 1666.

(9) *Lettres de M. Desp. De B*, avocat au parlement, sur les Spectacles avec une histoire des ouvrages pour & contre le théâtre*. -Paris, 1756.