

ATALA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROSBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Apprendre par le théâtre au XVII^e siècle

Servane L'HOPITAL

Résumé

La capacité du théâtre à enseigner est un enjeu important au XVII^e siècle: elle conditionne la légitimation d'un art critiqué par une partie du monde chrétien, non tant pour son origine païenne et idolâtre que pour sa puissance d'action sur l'imagination et sur le cœur, siège de la volonté dans l'anthropologie chrétienne. Paradoxalement, ce n'est pas forcément comme capable d'enseignement (les chaires existent déjà pour cela) que le théâtre peut trouver le plus facilement sa place dans un monde chrétien, mais d'abord comme un divertissement honnête, qui débanderait l'esprit sans souiller le cœur. Les défenseurs de la Comédie peuvent ainsi en appeler à la vertu d'eutrapélie de saint Thomas. Puis, plus ambitieux pour le théâtre, ils peuvent opérer un glissement entre la simple honnêteté et l'utilité, faire alors appel au docere et placere horatien, au ridendo castigare mores d'Arlequin, et enfin, avec circonspection et aménagements, à la catharsis aristotélicienne. Ils épinglent chez les dévots la contradiction que serait l'utilisation du théâtre comme moyen pédagogique dans les collèges jésuites ou oratoriens. À l'inverse, les détracteurs du théâtre remettent en cause la capacité de cet art à enseigner la véritable vertu, vertu chrétienne s'entend, et dénoncent au contraire sa tendance à amollir le cœur et à valoriser des sentiments mondains et antichrétiens, comme l'amour-passion et l'honneur; mais ils peuvent, paradoxe qui peut paraître de mauvaise foi, lui reconnaître la capacité d'enseigner quelque chose au jeune acteur, à la suite de Quintilien, ou de transmettre des valeurs civiques, antiques, mais païennes. Au-delà de la rhétorique argumentative des controverses, il est possible de distinguer des situations anthropologiquement différentes, sous-jacentes

Abstract

The capacity of theater to teach is an important concern in the seventeenth century—it is the condition of legitimacy for an art criticized by a part of the Christian world, less for its peasant and idolatrous origins than for its powerful action on the imagination and the heart, considered to be the seat of willpower in Christian anthropology. Paradoxically, it was not only because it was capable of teaching (pulpits already existed for that) that the theater could gain its place in the Christian world more easily, but chiefly as a source of honest entertainment which could distract the mind without soiling the heart. The proponents of the Comedy could thus appeal to the virtue of light-heartedness of Saint Thomas. Then, more ambitious for the theater, they may shift from simple honesty to usefulness, then call on Horatio's docere et placere, Harlequin's ridendo castigare mores and finally, with precaution and adjustments, Aristototele's catharsis. They denounce the contradiction in the way the devout use the theater as a pedagogical means in Jesuit or Oratory schools. On the other hand, the opponents of theater question its capacity to transmit true virtue—in the sense of Christian virtue—and denounce its tendency to soften the heart and to highlight worldly and anti-Christian sentiments such as passionate love and honor; they may however, out of seemingly paradoxical bad faith, recognize its capacity to teach something to young actors, following Quintilian, or consider that the theater transmits values which are civic and ancient, if pagan. Beyond the argumentative rhetoric in these controversies, it is possible to see different anthropological situations underlying the debate: learning as a spectator is not equivalent

au débat : *apprendre comme spectateur n'est pas apprendre comme acteur. Ce petit exercice de casuistique que les débats du XVII^e siècle proposent nous permet d'interroger notre conception des effets présumés du théâtre.*

Mots-clés : moralité au théâtre, querelle des règles, catharsis, théâtre de collège.

to learning as an actor. This small study of different cases offered up by seventeenth-century debates leads to an examination of our ideas about the presumed effects of the theater.

Keywords : morality in theater, quarrel of the rules of theater, catharsis, Jesuit school theater.

La capacité du théâtre à enseigner est régulièrement mise en question au XVII^e siècle. Condamné par une partie du monde chrétien lors de ce qu'on appelle traditionnellement « la querelle de la moralité au théâtre¹ », il est pourtant utilisé comme moyen pédagogique par certaines congrégations religieuses enseignantes dans leurs collèges, comme les jésuites ou les oratoriens. Et le pouvoir monarchique, chrétien, que ce soit avec Richelieu ou Louis XIV, participe à la renaissance et à l'établissement du théâtre à l'antique, à la cour comme à la ville : la Comédie² devient un divertissement régulier et même une cérémonie d'État³. Paradoxalement, ce n'est pas d'abord comme instructif que le théâtre peut trouver sa place dans une société monarchique et chrétienne : car est-ce bien à lui d'enseigner ? Le peut-il seulement ? Et si oui, qu'enseigne-t-il de fait ? Comment ? À qui ?

Au-delà de la rhétorique des controverses, défenseurs et détracteurs du théâtre nous permettront ici de revenir sur ses effets présumés. Nous distinguerons deux situations anthropologiquement différentes : apprendre comme spectateur n'est pas apprendre comme acteur⁴.

Apprendre comme spectateur

Le théâtre doit-il enseigner ?

L'Art poétique d'Horace attribuait clairement à la poésie dramatique le but de plaire (*placere*) et d'instruire (*docere*), afin de recueillir tous les

1. Voir DUBU (Jean), *Les Églises chrétiennes et le théâtre*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997 ; REYFF (Simone de), *L'Église et le théâtre. L'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Cerf, 1998 ; THIROUIN (Laurent), *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique* [1997], Paris, Honoré Champion, coll. « Essai », 2000 ; enfin LECERCLE (François), THOURET (Clothilde), site de l'Observatoire de la vie littéraire, www.obvil.paris-sorbonne.fr/projets/la-haine-du-theatre et <http://base-agon.paris-sorbonne.fr/querelles/querelle-de-la-moralite-du-theatre-en-france>.

2. La « Comédie » avec une majuscule désigne alors le théâtre dans son ensemble, sans distinction de genre.

3. Ainsi l'abbé d'Aubignac légitimait la Comédie : « Aussi, quelles marques plus sensibles, et plus générales pourrait-on donner de la grandeur d'un État, que ces illustres divertissements ? » ; AUBIGNAC (abbé François Hédelin d'), *La Pratique du théâtre*, Hélène Baby (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2011, p. 37.

4. Nous excluons volontairement la simple lecture.

suffrages, de plaire aux chevaliers qui veulent de l'action comme aux vieillards qui veulent des leçons. Mais le poète latin conseillait également de ne pas multiplier les préceptes directement formulés sous peine d'ennuyer le spectateur, et de ne pas s'éloigner du vraisemblable, donc de la raison, sous peine de ne pas obtenir l'adhésion ; il fallait allier ainsi l'utile à l'agréable. Horace discernait les préceptes formulés directement, l'enseignement que l'on peut tirer de l'intrigue, et la fonction moralisante du chœur⁵.

Ce doublet du « plaire et instruire » structure les débats poétiques du XVII^e siècle. Si le théâtre se mêle d'instruire, dans une société où l'instruction est principalement prise en charge par l'Église, il pose des difficultés : qu'instruit-il ? Peut-on laisser à des poètes et à des comédiens mercenaires l'autorité d'instruire ? Comment des spectateurs venant pour s'amuser peuvent-ils être disposés à recevoir et à s'appliquer une quelconque instruction ? D'un autre côté, si le théâtre ne se donne pour but que le plaisir, comment ne cédera-t-il pas à la licence de l'imagination, à la démagogie, à l'impureté ?

Au tournant des années 1620-1630, la « querelle des règles⁶ » s'interroge sur ce qu'il faut garder de l'héritage antique. Les « irréguliers » prônent un théâtre qui ne soit que pour divertir, détaché des préceptes aristotéliens et horatiens, libéré des modèles des Anciens. Ils défendent la liberté de l'imagination, une esthétique de la variété et du spectaculaire, sans unité de lieu, d'action ou de temps, un théâtre national et moderne. Ils le justifient notamment par le fait que le théâtre n'est plus une cérémonie religieuse, mais un simple divertissement, et que dans la société chrétienne, l'enseignement est déjà bien pourvu en chaire.

Pour eux, le théâtre faisait partie des « cérémonies » de la religion païenne⁷. Ce concept de « cérémonies », ou « tout ce qui sert à rendre plus auguste le service divin » (luminaires, ornements, gestuelle, etc.) selon Furetière, peut alors s'appliquer tant à la liturgie chrétienne qu'au théâtre antique. Le curé de Saint-Sulpice Jean-Jacques Olier qualifiait les cérémonies de la messe de « prédication par les yeux⁸ » notamment à l'intention du peuple ignorant. De même pour l'irrégulier Honoré d'Urfé, le

5. HORACE, *Épître aux Pisons* ou *Art poétique*, « Troisième partie », v. 333-346.

6. Pour les textes des querelles de ces années 1620-1630, voir DOTOLI (Giovanni), *Le Temps des préfaces. Le débat théâtral de Hardy à la Querelle du « Cid »*, Paris, Klincksieck, 1996 et CIVARDI (Jean-Marc), *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

7. Voir dans DOTOLI (Giovanni), *op. cit.*, la préface de *La Sylvanire ou Morte-vive* (1627) d'Honoré d'URFÉ, p. 176 ; la préface de *Tyr et Sidon* (1628) par François OGIER, p. 186 ; voir aussi les arguments de Godeau qu'on peut inférer de la *Lettre sur la règle des 24 heures* qui lui est adressée par Jean Chapelain, p. 232.

8. *L'Esprit des cérémonies de la messe, Explication des cérémonies de la grand-messe de Paroisse selon l'usage romain* [1656], édition préparée et présentée par Claude Barthe, Perpignan, Tempora, 2009, préface de l'auteur, p. 37.

théâtre antique popularisait une doctrine par l'autorité du langage des dieux et l'attraction du « délectable ». Cette fonction liturgique explique la présence dans les pièces antiques des sentences morales, des chœurs moralisant, mais aussi, selon François Ogier, des messagers, qui racontaient les actions horribles : celles-ci représentées directement auraient profané la solennité religieuse⁹.

Relier ces éléments à la religion permet aux irréguliers de justifier leur suppression dans le théâtre moderne. Les Anciens étaient dépourvus d'un moyen d'enseigner que les chrétiens ont : la prédication. Honoré d'Urfé insiste sur la fréquence, tant des sentences des Anciens, qui sont continues dans les pièces, que sur la fréquence opposée avec laquelle les prédicateurs enseignent, afin de montrer que la société française n'a pas besoin d'autre source d'instruction que celle qu'offre l'Église. Ce n'est ni en termes de compétence ni en termes de morale qu'il refuse à la poésie ce but : la redondance serait simplement inutile. Il « avoue donc que, [s]'accommodant à [son] âge, [son] dessein a été de plaire et par accident de profiter¹⁰... ». « Par accident » distingue l'intention et l'effet : il fait place à un raisonnement probabiliste sur les effets. Le *Discours à Cliton* explique même que se mêler d'instruire au théâtre, ce serait presque faire injure aux spectateurs, car ce serait implicitement les traiter de débauchés qu'il faut sans cesse sermonner¹¹.

Un point fait débat : la disposition dans laquelle arrive le spectateur. Peut-on enseigner quelque chose à quelqu'un qui vient pour se divertir ? C'est précisément en raison de cette difficulté que l'abbé d'Aubignac, dans un chapitre posthume, déconseille fortement les discours de piété au théâtre : ils risquent dans ces circonstances de dégoûter le spectateur et de faire passer la religion pour un jeu¹². D'Aubignac conseille la lecture pour les pièces à sujets pieux. À cet égard, le goût français se distingue du goût espagnol¹³. Au début du siècle suivant, pour le moraliste Frein du Tremblay, qui répond à Dacier, traducteur d'Aristote, la prétention du théâtre à enseigner est une pure illusion, notamment parce qu'il est vain

9. OGIER (François), préface de *Tyr et Sidon*, dans DOTOLI (Giovanni), *op. cit.*, p. 186.

10. URFÉ (Honoré d'), préface de *La Sylvanire ou Morte-vive*, dans DOTOLI (Giovanni), *op. cit.*, p. 176.

11. *Le Discours à Cliton*, dans CIVARDI (Jean-Marc), *La Querelle du Cid*, *op. cit.*, p. 618. L'identité de l'auteur fait toujours débat : voir la synthèse de Jean-Marc Civardi, *ibid.*, p. 569 sq.

12. AUBIGNAC (abbé François Hédelin d'), *op. cit.*, p. 454.

13. Voir ce qu'en dit GUEZ DE BALZAC (Jean-Louis), *Réponse à deux questions ou du caractère et de l'instruction de la Comédie* [1644], dans *Œuvres diverses du sieur de Balzac, augmentées en cette édition de plusieurs pièces nouvelles*, Paris, Jean Guignard, 1658, p. 86 : « On trouve dans leurs Poèmes tous leurs Lieux communs ; toute la crédulité, et toute l'indigestion de leurs Études. Ils y allèguent la Sainte 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 la Dévotion. »

d'imaginer qu'un spectateur accepte de recevoir des leçons des comédiens, alors qu'il peut déjà à peine entendre la parole de Dieu « de la bouche des personnes qui sont appelées pour l'annoncer¹⁴ ». Derrière le mépris de du Tremblay pour les acteurs, se cache une question essentielle à l'instruction directe : l'autorité, et plus largement les circonstances qui la construisent.

La poétique des irréguliers rejoint notablement l'une des justifications de la Comédie par des religieux non rigoristes des années 1630-1640. Pour le jésuite Jean Suffren dans *L'Année chrétienne*¹⁵, le théâtre comme divertissement peut être légitime, car l'esprit a besoin de se détendre, il ne peut rester concentré perpétuellement dans l'exercice ou la prière. Mais la représentation ne doit ni le « dissiper » ni ne le « souiller », c'est-à-dire qu'elle doit se tenir dans les bornes de « l'honnêteté » et ne pas être trop fréquente ou trop vive sous peine de dissoudre les capacités d'attention. Le théâtre peut avoir la vertu thomiste d'eutrapélie, d'enjouement, nécessaire pour lutter contre le mal psychique qu'est la mélancolie : il n'enseigne pas, mais il est utile car récréatif. Selon le *Discours à Cliton* :

« [J]e crois que [nos comédiens] feraient mieux, si de leurs farces, ils bannissaient pour jamais le déshonnête, pour n'y laisser que le ridicule, qui est ce me semble, la véritable fin et l'unique objet de leur momerie, les sots et les badauds ne les iraient pas voir en plus petit nombre, les honnêtes femmes souffriraient par coutume et par occasion leurs bouffonneries, et peut-être que les dévots mêmes, et les plus sérieux en useraient, comme d'un remède contre la mélancolie : Et ainsi la Comédie et les Comédiens tenant quelque rang dans l'État civil, leur profession serait non seulement tolérée mais approuvée et mise au rang sinon des choses nécessaires, au moins des utiles et récréatives¹⁶. »

Notons que Molière dans sa préface de *Tartuffe* en 1669 utilise ce même argument :

« Supposé, comme il est vrai, que les exercices de la piété souffrent des intervalles, et que les hommes aient besoin de divertissement, je soutiens qu'on ne leur en peut trouver un qui soit plus innocent que la comédie¹⁷. »

14. FRAIN DU TREMBLAY (Jean), *Discours sur l'origine de la poésie, sur son usage et sur le bon goût*, Paris, François Fourmier, 1713, p. 290-291.

15. Jean Suffren était le confesseur de Marie de Médicis. Il fut aussi confesseur à Port-Royal jusqu'en 1626 environ. Il meurt en 1641. SUFFREN (Jean), *L'Année chrétienne, ou le saint et profitable emploi du temps pour gagner l'éternité*, Paris, Claude Sonnius et Denis Bechet, 3^e éd., 1643 [1641], p. 862-863. Voir aussi le jésuite mondain LE MOYNE (Pierre), *La Dévotion aisée*, Paris, Jacques Cotin, 2^{de} éd., 1668 [1652], p. 84-86.

16. *Discours à Cliton*, dans CIVARDI (Jean-Marc), *op. cit.*, p. 638. Cet argument est mis aussi dans la bouche de Dioclétian par Rotrou dans *Le Véritable Saint Genest*, Pierre Pasquier (éd.), dans *Théâtre choisi, Venceslas, Antigone, Le Véritable Saint Genest*, Paris, STFM, 2007, v. 245-250, p. 480.

17. MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Georges Forestier, Claude Bourqui (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 93.

Ainsi, poser le théâtre comme instructif, et pas seulement comme un « divertissement honnête », faisait déjà l'objet d'une discussion. C'était l'ambition des réguliers de défendre un théâtre « raisonnable », « régulier » et « profitable », de « ramener le théâtre à son institution première¹⁸ », selon Jean Chapelain dans sa *Lettre sur la règle des 24 heures*. Ce dernier considère que ne chercher que le plaisir est un goût abusif et une dénatura-tion du théâtre. Ogier de Gombault déclare que c'est même être pire que les païens¹⁹. Et selon Scudéry dans son *Apologie du théâtre* (1639), si le seul but de la poésie était de réjouir le peuple et de lutter contre la mélancolie, cette activité ne serait pas digne d'un honnête homme²⁰. Mais les réguliers attachent moins cette prétention didactique à l'origine reli-gieuse du théâtre qu'à la philosophie antique et au sérieux de ses repré-sentants. Pour Scudéry, la tragédie est une « Philosophie visible », une « académie des Philosophes », une « école de vertu » ; Aristote, ce grand homme, y a consacré du temps, Socrate aurait mis la main aux pièces d'Euripide, etc. Ces lieux communs courent jusqu'à la préface de *Tartuffe* et de *Phèdre* pour défendre la Comédie.

Qu'enseigner ?

Dans les années 1640, l'idée d'un théâtre instructif semble acquise et on assiste à quelques essais de théâtre chrétien²¹, sous l'influence de la reine Anne d'Autriche, significativement espagnole. Antoine Godeau, cet ancien mondain devenu évêque en 1637, celui-là même qui défendait un théâtre du plaisir contre Chapelain, quitte sa position d'irrégulier pour faire sienne la formule : « ramener le théâtre à son institution ancienne », mais pour sanc-tifier la scène²². De sa province, il appelle à la mise en scène de panégyrique des martyres et des vierges, il encourage Rotrou à écrire une pièce sainte²³. Ce dernier, dans son *Véritable Saint-Genest* (1644), fait du travail du tra-gédien imitateur de saint une « disposition » à recevoir la grâce, comme

18. CHAPELAIN (Jean), *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, dans DOTOLI (Giovanni), *op. cit.*, p. 233.

19. GOMBAULT (Jean Ogier de), *L'Amaranthe*, « Préface », (1631), dans DOTOLI (Giovanni), *op. cit.*, p. 257. L'édition originale est disponible sur Gallica.

20. SCUDÉRY (Georges de), *L'Apologie du théâtre par Monsieur de Scudéry*, Paris, Augustin Courbe, 1639, préface non paginée.

21. *Saint-Eustache* (1639) de Baro, *Polyeucte* (1643) et *Théodore* (1646) de Corneille, *Saint-Eustache* (1642), *Saint Alexis* (1643) et *l'illustre comédien* (1644) de Desfontaines, *Le Martyre de sainte Catherine* (1643) de Puget de La Serre, *Le Véritable saint Genest* (1644) de Rotrou, etc.

22. GODEAU (Antoine), *Poésies Chrétiennes, d'Antoine Godeau, Evêque de Grasse, nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, chez Pierre Le Petit, 1660, « Discours sur les ouvrages contenus en ce volume », p. 11-12 ; *Œuvres chrétiennes*, 1641, p. 11.

23. GODEAU (Antoine), *Lettres*, Paris, E. Ganeau et J. Estienne, 1713, p. 199, cité par PASQUIER (Pierre), *op. cit.*, p. 453-454.

on disait, alors que les « cérémonies » pouvaient servir de « disposition », sans être des sacrements. Mais cette vogue s'émeuse pour des raisons encore mal déterminées, dont probablement l'échec de la *Théodore* de Corneille en 1646 : peut-être parce que la pièce, qui évoque la prostitution, aurait suscité réactions gaillardes du parterre et répugnance chez les dévots.

De cette période, les poéticiens français concluent petit à petit que le théâtre est impropre à enseigner le christianisme. Godeau fait encore une palinodie : dans son *Histoire de l'Église* publiée en 1653, il dénonce l'idée d'un théâtre utile comme une erreur dangereuse²⁴, et écrit un sonnet en 1654 dont voici les deux tercets :

« 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 théâtre²⁵. »

Le théâtre ne peut donner que des leçons superficielles de vertu païenne, considérée comme moindre que la vertu chrétienne. De plus, dans le raisonnement probabiliste sur les effets du théâtre, il est plus « certain » que celui-ci corrompt, « empoisonne ». Pour les dévots rigoristes, le théâtre est moins une école de vertu qu'« une école du vice ».

Pierre Nicole, de Port-Royal, développe dans son *Traité de la Comédie* (rédigé en 1659, circulant en manuscrit jusqu'à sa publication en 1667) l'idée que les vertus chrétiennes sont naturellement et poétiquement incompatibles avec le *medium* théâtre : pour plaire, une tragédie doit représenter et exacerber des passions, un saint y ferait un héros froid. Les dramaturges qui s'y sont essayés comme Corneille dans *Polyeucte* ont rendu leur saint orgueilleux et bavard, avec des discours tenant plus de l'héroïsme stoïque que du christianisme²⁶. La tragédie est dangereuse : par la vivacité du spectacle et du langage, elle imprime les passions représentées dans le cœur du spectateur, quel que soit le dénouement prévu par l'intrigue.

Jean-François Senault dans *Le Monarque, ou les Devoirs du Souverain* (1661)²⁷ formule le paradoxe que les pièces épurées de grossièreté manifeste

24. GODEAU (Antoine), *Histoire de l'Église par Messire Antoine Godeau, évêque et seigneur de Vence*, Paris, Augustin Courbe, 1653, t. II, p. 745.

25. GODEAU (Antoine), *Sonnet sur la Comédie*, dans *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1998, p. 121.

26. NICOLE (Pierre), *Traité sur la Comédie*, chap. XIV, dans *ibid.*, p. 64-65. Voir les analyses de Laurent Thirouin, *op. cit.*

27. SENAULT (Jean François), *Le Monarque, ou les Devoirs du Souverain*, dans *ibid.*, p. 139-144.

— comme apparaissaient celles de Corneille, qu'on encensait comme le grand moralisateur de la scène — sont en fait les plus dangereuses, car elles font croire qu'elles sont sans péril. Les deux passions dangereuses et antichrétiennes que véhicule le théâtre sont l'amour-propre (l'orgueil, l'honneur) et l'amour : et si le spectateur regarde en lui-même, le *Cid* ne réchauffe-t-il pas en lui ces deux passions ? Même si la passion est punie par une fin funeste ou présentée comme une faiblesse, le simple fait d'être sur le théâtre la rend noble, et dès lors, attractive. Bossuet explique dans *Les Maximes et réflexions sur la Comédie* (1695) :

« Mais tout cela, dira-t-on, paraît sur les théâtres comme une faiblesse. Je le veux ; mais il y paraît comme une belle, comme une noble faiblesse, comme la faiblesse des héros et des héroïnes, enfin comme une faiblesse si artificieusement changée en vertu, qu'on l'admire, qu'on lui applaudit sur tous les théâtres²⁸... »

Ce que l'amour-propre retiendrait des tirades d'Hermione et de Phèdre, c'est que l'amour est un sentiment intense qui permet d'être sur un théâtre existentiel, quand bien même Racine y aurait montré comment l'amour se retourne en son contraire qu'est la haine et conduit à des catastrophes, quand bien même, dans sa préface de *Phèdre*, il prétend montrer « les faiblesses de l'amour » et instruire comme le faisaient les Anciens.

Pierre Nicole s'attaquait seulement à la tragédie — sans doute en vertu du principe « qui peut le plus peut le moins ». Mais la comédie ne serait pas plus capable, selon les dévots, d'enseigner la morale chrétienne. Le théâtre peut-il, selon la devise de l'arlequin Dominique, *castigare ridendo mores*, châtier les mœurs par le rire ? Molière, dans sa préface du *Tartuffe*, s'y réfère et prétend que « les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire », car « on veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule ». La querelle de 1694 autour de la lettre du père théatin Caffaro, qui légitimait la comédie en tête d'une édition des pièces d'Edme Boursault, critique cette prétention morale du rire. La discrimination par le ridicule serait une discrimination esthétique et superficielle, et non profonde et morale : Bossuet qualifie Molière de « rigoureux censeur des grands canons », de « grave réformateur des mines et des expressions de nos précieuses²⁹ ». Molière a d'ailleurs lui-même thématiqué dans le personnage d'Alceste cette difficile relation de la vertu et du ridicule. La comédie pourrait tout au plus former un « honnête homme », mais,

28. BOSSUET (Jacques Bénigne), *Maximes et réflexions sur la Comédie* [1695], dans *L'Église et le théâtre*, Ch. Urbain, É. Levesque (éd.), Paris, Eurédit, 2000, p. 181.

29. *Ibid.*, p. 184.

d'après l'abbé Laurent Pégurier en 1694, « tout ce qui fait l'honnête homme selon le monde, ne suffit pas à faire le Chrétien³⁰ » ; et selon Bossuet :

« Les païens, dont la vertu était imparfaite, grossière, mondaine, superficielle, pouvaient l'insinuer par le théâtre ; mais il n'a ni l'autorité, ni la dignité, ni l'efficace qu'il faut pour inspirer les vertus convenables à un chrétien³¹... »

Petit à petit au cours du siècle se consolide l'idée d'un théâtre qui enseigne une morale, mais non chrétienne. Il ne s'agit pas forcément d'une condamnation, mais parfois d'une concession, voire d'une reconnaissance d'une morale civile. Ainsi l'abbé d'Aubignac conseille, à la fois pour respecter la vraisemblance et pour ne pas risquer les maximes chrétiennes, de se renfermer « dans une belle et généreuse philosophie³² ». L'abbé Terrasson en 1715, dans sa *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, reconnaît l'utilité sociale de la comédie, mais précise qu'il faut « prendre garde qu'il ne s'agit chez les Poètes que de la morale civile et humaine³³ ».

Comment le théâtre peut-il enseigner ?

Les sentences directement formulées manqueraient leur cible car elles ennuieraient ou dégoûteraient. L'instruction doit passer « insensiblement », par l'intrigue. Pour répondre à l'objection des irréguliers sur la disposition du spectateur, il faut que l'instruction surprenne le spectateur venu pour son seul plaisir. Scudéry compare cet enseignement subreptice à une maîtresse qui ruse pour guider son amant³⁴. Il reprend l'image lucrécienne³⁵ du bol frotté de sucre pour faire avaler un médicament³⁶. Guez de Balzac, en 1644, ironise sur cette traditionnelle traduction médicale du *placere* et *docere* horatien en médecine douce, qui « déguise les médecines en viandes, et donnent aux sauces et aux ragoûts la vertu de purger et de guérir », qui « [cache] le salut et la liberté de l'âme sous du myrrhe, dans des fleurs, et dans des parfums » et « [renvoie] avec édification ceux qui ne cherchaient que du plaisir³⁷ ». La Comédie prétendrait réussir facilement par le jeu ce que le prédicateur s'évertue à produire dans le sérieux...

30. PÉGURIER (Laurent), *Décision faite en Sorbonne touchant la comédie (du 20 mai 1694) avec une réfutation des sentiments relâchés d'un nouveau théologien sur le même sujet*, par M. l'abbé L** P****, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, p. 122.

31. BOSSUET (Jacques Bénigne), *op. cit.*, p. 275.

32. AUBIGNAC (abbé François Hédelin d'), *op. cit.*, p. 455.

33. TERRASSON (abbé Jean), *Dissertations critique sur l'Iliade d'Homère, où à l'occasion de ce Poème on cherche les règles d'une Poétique fondée sur la raison, et sur les exemples des Anciens et des Modernes*, Paris, François Fournier et Antoine-Urbain Coustelier, 1715, t. I, p. 165.

34. SCUDÉRY (Georges), *op. cit.*, p. 5-6.

35. LUCRÈCE, *De natura rerum*, I, v. 936 sq. On peut trouver cette image aussi chez Platon (*Lois*, II, 659 sq.).

36. SCUDÉRY (Georges), *op. cit.*, p. 3-4.

37. GUEZ DE BALZAC (Jean-Louis), *op. cit.*, p. 94.

Cette métaphore médicale rejoint, pour la tragédie, la question de la *catharsis*. Celle-ci confère au théâtre une efficacité autre que la simple recreation de l'esprit, mais il n'est pas évident de la rattacher tout de suite à une fonction didactique. L'attitude des poéticiens du siècle à l'égard de la *catharsis* s'éclaire quand on l'envisage comme une idée mystérieuse à laquelle chacun accorde plus ou moins de véracité. Guez de Balzac, sans la nommer explicitement, s'en amuse : le théâtre « purge avec des parfums et des fleurs », pense « en appliquant les remèdes sur la chemise » ! Balzac ne résout pas le « mystère » de cette médecine : pour en savoir plus, il renvoie plaisamment à Chapelain, qu'il nomme « l'Oracle » ou encore « le génie d'Aristote ». Il montre, pour sa part, une nette préférence pour Térence, c'est-à-dire pour une comédie honnête et enjouée, qui ne prétendrait qu'à divertir et relâcher l'esprit, en toute urbanité, sans l'impureté de Plaute.

Dans la *Pratique*, d'Aubignac ne parle pas non plus de la *catharsis*. Corneille dans les *Trois Discours* (1666) est aussi sceptique. Il croit à la « force de l'exemple », par « la punition des méchantes actions, et la récompense des bonnes », qui « manquait » à Aristote, appartenant à une société païenne, et suggère que la *catharsis* est peut-être simplement « imaginaire³⁸ ». Bossuet note qu'Aristote « n'explique pas³⁹ » par quelle manière le théâtre peut purger les passions en les excitant. Scudéry cherchait à rendre plausible ce phénomène par une comparaison avec le Nil, qui féconde les terres en les inondant. Pour les dévots, c'est un paradoxe fallacieux. Senault reprend une métaphore de saint Augustin : le spectateur se met volontairement dans un orage sur une mer houleuse, que c'est bien présumer de ses forces et surtout tenter Dieu que de risquer un tel péril⁴⁰. La *catharsis* selon Du Tremblay supposerait que les passions soient comme des « mauvaises humeurs », étrangères à l'âme. Or elles seraient, au contraire, attachées à l'âme par la « racine » qui est la concupiscence, inclination au péché inscrite dans l'homme dès sa naissance⁴¹. La métaphore de la purge est donc selon lui impropre, et loin d'être une « médecine », le théâtre serait bien plus un « poison », comme pour Godeau ou Nicole, pour qui le théâtre ne purge pas les passions en les excitant mais, au contraire, les fortifie par l'excitation et l'impression de ces mouvements dans le cœur.

À la définition mystérieuse de la *catharsis* est ainsi souvent substituée une fécondité morale de la force de l'exemple. Scudéry imagine que

38. CORNEILLE (Pierre), *Trois discours sur le poème dramatique*, B. Louvat et M. Escola (éd.), Paris, GF, p. 100.

39. BOSSUET (Jacques Bénigne), *op. cit.*, p. 217-218.

40. SENAULT (Jean-François), *De l'Usage des passions* [1641], 7^e éd., Paris, veuve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1649 p. 125.

41. FRAIN DU TREMBLAY (Jean), *op. cit.*, p. 294. Voir aussi p. 190 pour son scepticisme à l'égard de la *catharsis*.

le théâtre peut donner au vicieux l'envie de changer de vie et de faire pénitence, par la considération des châtements subis par un héros qui lui ressemble⁴². Cette *catharsis* moralisée se caractérise par une extension de la *catharsis* aux passions en général, aux « mauvaises habitudes » que sont les vices, par l'interprétation de la pitié et terreur en empathie pour le personnage et crainte du châtement pour soi, et enfin par la mise en œuvre d'une intrigue rémunératrice du bien et du mal.

Mais à qui s'identifiera le spectateur pour s'appliquer la morale de l'histoire ? Contrairement au théâtre antique, où le chœur servait d'intermédiaire moral entre l'action et le public, et contrairement à la prédication, où le prédicateur propose aux fidèles des applications des récits bibliques, le théâtre moderne, particulièrement dans la convention classique « sans mélange de la Représentation avec la Vérité de l'action théâtrale⁴³ », ne prévoit pas d'intermédiaire. Le spectateur doit s'appliquer lui-même la représentation. Or, pour les détracteurs de la Comédie, la structure théâtrale flatte l'amour-propre et pousse le spectateur à s'appliquer ce qui lui agrée le plus et non ce dont il aurait besoin, de sorte qu'il ne sort pas plus vertueux.

Sarasin dans *Le Discours sur la Tragédie* (1639) interprète différemment la *catharsis* : la représentation des tragédies permettrait de s'habituer aux passions et, dans un second temps, de les considérer par le raisonnement pour savoir à quel point et en quel temps, elles sont bonnes ou mauvaises⁴⁴. Elle permettrait d'acquérir la prudence, d'atteindre la tranquillité du philosophe. Elle accoutumerait aux malheurs qui font peur et pitié. Elle apprendrait ainsi à ne pas être surpris par le malheur, donc à pouvoir *a priori* agir avec plus de vertu.

Ce motif de l'habituation se trouve aussi chez les détracteurs du théâtre qui développent le thème de l'insensible accoutumance au péché. À supposer que ces effets soient réels, s'habituer aux passions par leur représentation pourrait, certes, aguerrir, mais cette habitude ne serait pas forcément favorable à la perception du bien chrétien : la médiocrité des passions du philosophe peut tout aussi bien être un endurcissement du cœur au sens chrétien. Cependant, les dévots pensent à des passions mondaines telles que l'ambition et l'amour ; Sarasin, proche d'Aristote, songe surtout à la crainte et à la pitié. Il donne deux analogies pratiques : le chirurgien doit opérer malgré sa crainte du sang et sa pitié du malade,

42. SCUDÉRY (Georges de), *op. cit.*, p. 19.

43. Selon la formule de l'abbé d'Aubignac qui sert de titre au chapitre VII de *La Pratique du théâtre*.

44. Sarasin (Jean-François), « Discours de la Tragédie, et Remarques sur L'Amour Tyrannique de M. de Scudéry à Messieurs de l'Académie française », dans *Les Œuvres de Mr. Sarasin*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1696, p. 307-308.

le régiment doit attaquer, sans craindre pour lui-même et sans pitié pour l'ennemi. Le premier exemple emblématise la nécessité pratique de modérer sa pitié, le deuxième de dompter sa crainte. Ils se compensent l'un l'autre : si Sarrasin n'avait pris que la métaphore militaire, il aurait fait du théâtre un moyen de former des bons soldats. C'était un argument de l'abbé d'Aubignac dans le premier chapitre de *La Pratique* :

« Car pour les Spectacles où sont imprimées quelques images de la guerre, ils accoutument peu à peu les Hommes à manier les armes, ils leur rendent familiers les instruments de la mort, et leur inspirent insensiblement la fermeté de cœur contre toutes sortes de périls⁴⁵. »

Tout le vocabulaire de l'impression insensible et de l'accoutumance, que l'on trouve chez les détracteurs du théâtre, se retrouve revendiqué chez d'Aubignac pour faire du théâtre une cérémonie guerrière et une émulation, car la « vanité gagne souvent sur l'esprit humain ce que la raison ne pourrait peut-être pas obtenir⁴⁶ ». D'Aubignac fait du théâtre une éducation militaire et l'assume comme une école de l'honneur, ce que Nicole et le prince de Conti dénoncent comme d'horribles dispositions à l'orgueil et au meurtre.

Ces débats mettent en valeur la difficulté à anticiper les effets réels d'une pièce sur les spectateurs : la dynamique de l'intrigue l'emporte-t-elle sur la puissance immanente des images ? Que nous reste-t-il des émotions exercées par des fictions ? Une pièce véhicule-t-elle des valeurs implicites que la simple monstration rend subrepticement désirable ? Ces questions, loin d'être datées, rejoignent nos inquiétudes contemporaines sur l'impact des films et des images, notamment sur les jeunes esprits.

Apprendre comme acteur

Une objection récurrente faite aux détracteurs du théâtre est l'existence dans leur propre institution éducative d'une pratique théâtrale. En 1694, le père Le Brun, de l'Oratoire, répond :

« Quelle comparaison entre des pièces faites par des Religieux ou des Ecclésiastiques tout occupés à inspirer à des écoliers les règles du christianisme, et des pièces faites par des personnes qui n'étudient que les maximes du monde ; entre des pièces examinées et approuvées par des Supérieurs de Communauté, et des pièces où l'on a suivi que le goût du plus grand nombre de ceux qui vont à la Comédie, c'est-à-dire où l'on recherche l'approbation

45. AUBIGNAC (abbé François Hédelin d'), *op. cit.*, p. 39.

46. *Ibid.*

des gens vicieux ; car on peut bien dire que la plupart de ceux qui fréquentent le Théâtre ne font pas profession de vertu : enfin entre des pièces qui se font tout au plus une fois l'année pour exercer des Écoliers à parler en public, et des pièces qu'on représente tous les jours, pour satisfaire un grand nombre de gens oisifs, qui se font un plaisir de voir bien exprimer les passions dont ils brûlent, l'ambition et le faux amour. 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 Écoliers⁴⁷. »

Le théâtre en soi, pris selon son idée « métaphysique », n'est pas mauvais. Ce sont les circonstances qui le rendent dépravé. Les règles du théâtre de collège construisent une dynamique inversée : il ne s'agira pas de plaire au public, mais de former des écoliers à parler en public, et de leur inspirer les règles du christianisme. Il ne s'agit plus de divertissement du public, mais d'éducation des acteurs. Ce renversement induit une manière de choisir et de jouer les pièces (qui sont d'ailleurs en latin), non pas en fonction d'un public de fait auquel on cherche à plaire, mais en fonction d'un idéal, que l'on veut faire incorporer à l'élève. Le public ne remplit plus qu'une fonction théorique, comme peuvent en avoir l'impression aujourd'hui des parents à une kermesse de fin d'année.

Le théâtre de collège est un « exercice ». Selon le docteur en Sorbonne Jean Gerbais, on fait représenter des pièces aux écoliers « afin de les disposer à paraître quelques jours avec plus de liberté et de hardiesse dans les emplois publics⁴⁸ ». Il s'agit de préparer les élèves à leur futur métier, à des postes de responsabilité. Les rôles de femme sont évidemment exclus de ce théâtre, parce que le *Deutéronome* interdit le travestissement, que la passion de l'amour est à bannir d'un théâtre qui se voudrait honnête, mais aussi parce qu'« il est peu utile de faire représenter par des écoliers un personnage qu'ils n'exerceront jamais⁴⁹ ». L'imitation ne se justifie qu'en ce qu'elle prépare à être. On cherche à former l'*ethos* des écoliers par la *mimesis*, dans la lignée de Platon, qui envisageait pour l'éducation des citoyens l'imitation d'hommes courageux, prudents, pieux, généreux, et de qualités similaires, et non quoi que ce soit de honteux, car les imitations, quand on s'y livre intensément depuis la jeunesse, passent dans les habitudes et la nature⁵⁰.

47. LE BRUN (Pierre), *Discours sur la comédie, où l'on voit la réponse au Théologien qui la défend, avec l'Histoire du Théâtre, et les Sentiments des Docteurs de l'Eglise depuis le premier siècle jusqu'à présent*, Paris, Louis Guérin et Jean Boudot, 1694, p. 148-149. Voir aussi BOSSUET (Jacques Bénigne), *op. cit.*, p. 189.

48. GERBAIS (Jean), *Lettre d'un docteur de Sorbonne à une personne de qualité sur le sujet de la Comédie*, Paris, Charles Mazuel, 1694, p. 78.

49. LE BRUN (Pierre), *op. cit.*, p. 151.

50. PLATON, *La République*, livre III, 395 b-d.

Mais la visée éducative affichée se tient le plus souvent à la performance orale, et non à l'incorporation des qualités vertueuses des caractères représentés. Quintilien est la source de cette méthode pédagogique. Le comédien était dans *L'Institution oratoire* envisagé comme un premier pédagogue, un modèle partiel et surtout provisoire du bon orateur, pour travailler l'*actio*⁵¹. Le comédien peut faire travailler au futur jeune orateur « les beaux endroits des Comédies propres et conformes aux actions qu'on entreprend », choisis « non seulement pour être utiles à la prononciation, mais même à l'éloquence », quand « l'âge n'est pas capable de plus grandes choses ». Cependant, il ne s'agit pas de faire tout imiter à l'enfant, comme le comédien s'enorgueillit de le faire. Les interdits de Quintilien se retrouvent dans la *Ratio Studiorum* des jésuites : l'enfant n'imitera pas les femmes, les vieillards, les vices de l'ivrognerie, les mouvements d'amour, de crainte et d'avarice, qui ne sont pas nécessaires à l'orateur. Au contraire, il faut lui apprendre « quelle sorte d'autorité il faut donner pour persuader, comment il faut faire pour paraître ému de colère, de quelle flexion de voix il faut pour exciter la pitié ». Ce travail sur le geste et sur la prononciation par l'intermédiaire du jeu ne doit pas aller trop loin ni continuer trop longtemps :

« Pour moi je ne veux pas qu'elle passe plus loin que les jeunes années, ni même qu'elle y dure trop. Car je ne prétends pas que les gestes de l'Orateur soient absolument semblables à ceux d'un danseur. Mais seulement qu'il reste quelque chose de cet exercice puéril, afin que dans d'autres actions plus sérieuses ces premiers agréments qui leur ont été enseignés s'y glissent insensiblement, et sans qu'on en prenne aucun soin⁵². »

De même qu'il a pu être de bon ton d'apprendre la danse classique aux jeunes filles de bonne famille, afin qu'elles en gardent plus tard un joli port de tête, sans pour autant en faire des danseuses étoiles, de même il est de bon ton d'apprendre un peu de théâtre aux jeunes, afin qu'ils y gagnent de l'aisance à l'oral... Plus que d'un art, il s'agit d'un *habitus*.

Racine allègue la même raison dans sa préface d'*Esther* (1689), pièce pour exercer les jeunes filles provinciales à la prononciation. Il a aussi « employé à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités ». Saint-Cyr offrait à Racine les conditions d'un théâtre « ramené à son institution ancienne », mais pour le Dieu chrétien. La pureté des jeunes

51. Voir QUINTILIEN, *De l'Institution de l'orateur, avec les notes historiques et littérales, où les mots Barbares, Grecs, Anciens, et les plus difficiles sont expliqués*, par M. M. D. P., chez François Clouzier, 1663, p. 71 (traduction de l'époque par Michel de Pure).

52. *Ibid.*, p. 74

actrices amateurs, la visée didactique du projet, les dispositions des spectateurs — du moins pour les premières représentations, avant qu'elles ne fussent un enjeu mondain de premier plan — ces circonstances permettaient de sortir de la convention théâtrale pour en faire un nouvel office liturgique, par lequel les jeunes filles étaient invitées dans les chœurs à entretenir en elles l'esprit de prière au même titre que par le chant des psaumes.

Pierre Coustel, un ancien Solitaire, précepteur, plus sévère et fidèle à la pédagogie de Port-Royal où l'on ne faisait que des déclamations, met en doute cet argument de la prononciation, car « durant l'espace de plus de quatre cent ans », on s'est contenté de « simples déclamations » dans tous les collèges de France pour donner aux jeunes gens « une louable hardiesse de paraître et de parler en public avec grâce et bienséance ». Il rapporte l'opinion de quelques-uns sur les effets pervers des représentations de Collège : elles prennent trop de temps aux régents qui doivent les écrire, interrompent le cours des études, « dissipent » les écoliers, les rendent plus « paresseux à s'acquitter de leurs devoirs », « plus fiers et plus indociles », « parce qu'ils s'imaginent qu'ils sont nécessaires et qu'on ne peut se passer d'eux », enfin elles sont trop onéreuses⁵³. Le théâtre ne serait pas un moyen pédagogique exempt d'effets pervers.

Les débats du xvii^e siècle mettent ainsi en lumière l'essentielle ambivalence du théâtre, art puissant et potentiellement démagogique, dont les effets sont plus dans l'ordre du probable que du certain, et dépendent de bien des circonstances. Les lieux communs des défenseurs n'étaient pour les dévots que des slogans, des *alibis* utiles pour un divertissement puissant qui exerce agréablement, mais pour eux dangereusement, l'émotivité. Cette radicalité interroge quant au prix véritable de nos émotions et de nos sentiments. Nous sentons bien que nous apprenons par le théâtre, comme par d'autres types de représentations (livres, films, séries), mais nous sentons aussi que cet apprentissage ne se réduit pas aux effets conscients d'un message, et qu'il nous arrive malgré nous de bovaryser.

53. COUSTEL (Pierre), *Sentiments de l'Église et des Saints Pères, pour servir de Décision sur la comédie et sur les comédiens : opposés à ceux de la lettre qui a paru sur ce sujet depuis quelques mois*, Paris, Charles Coignard, 1694, 2^e partie, article 3, objection 5.

