

Introduction

« POLÉMIQUE : C'est une épithète qu'on donne aux livres des auteurs qui écrivent les uns contre les autres, et qui se critiquent quelquefois avec trop d'aigreur. [...] Les livres polémiques ou les guerres des auteurs sont fort utiles dans la République des Lettres. »

Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

Le théâtre aurait-il besoin de défenseurs? Les deux scandales successifs provoqués par les spectacles de Romeo Castellucci (*Sul concetto di volto nel Figlio di Dio, Sur le concept du visage du fils de Dieu*, 2011) et de Rodrigo García (*Golgota picnic*, 2011) sont nés d'une hostilité qui, pour être intégrée à une stratégie politique, n'en était pas moins d'une grande violence et mettait en cause à l'occasion le principe même du spectacle. Dans un contexte plus apaisé, Alain Badiou a fait un *Éloge du théâtre*, parce qu'à ses yeux le théâtre est un art qu'il convient de protéger et d'amplifier, et Frédéric Lordon s'est attaché à réexpliquer, dans un « Post-scriptum » à sa « Comédie sérieuse sur la crise financière, en quatre actes et en alexandrins », le pouvoir d'*affection* qui lui est propre, pouvoir nécessaire pour porter des idées abstraites, en l'occurrence les raisons de la crise de 2008¹. Quelques années auparavant, Denis Guénoun s'interrogeait sur sa nécessité, et Enzo Cormann sur son utilité². Le roman, en tant que genre littéraire, n'inspire pas autant de questionnements ou d'éloges; le théâtre est un art inquiet – sans doute parce qu'il a été beaucoup inquiété.

• 1 – BADIOU Alain, *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2013; LORDON Frédéric, « Surréalisation de la crise », *D'un retournement l'autre*, Paris, Seuil, 2011.

• 2 – GUÉNOUN Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, s. l., Circé, 1997; CORMANN Enzo, *À quoi sert le théâtre?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

Quand il a été violemment attaqué, pendant les controverses des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, le théâtre a eu de nombreux défenseurs mais, si l'on en croit la critique, ce n'était pas de *bons* défenseurs : ils se seraient contentés de reprendre des arguments topiques pour tenir un discours pauvre et répétitif, alors que les ennemis du théâtre avaient su reconnaître la formidable efficacité de la scène et saisir la réalité de l'expérience théâtrale. Ce livre s'attache à montrer le contraire : loin de se réduire aux propos faibles ou insipides d'une revendication moraliste et banale, le discours apologétique « réinvente » le théâtre – car il s'agit moins de défendre que de conquérir. Sous la contrainte des attaques et des situations historiques, les défenseurs cherchent à élaborer et à gagner pour cette pratique culturelle une place nouvelle dans la société et dans le monde. À cette fin, ils (ré)inventent ses fonctions et ses utilités, mais aussi les capacités de ses comédiens, la composition de son public et ses effets esthétiques. Pour ce faire, ils s'appuient en partie sur une fécondité polémique qui réside dans le recours à la fiction, à la provocation ou à l'ironie, stratégies rhétoriques certes connues, mais qui peuvent demeurer dissimulées derrière l'accumulation des *topoi*.

Si cette inventivité est jusque-là passée assez inaperçue et si les défenses du théâtre ont été jugées sans grand intérêt³, c'est principalement parce qu'elles n'ont guère été lues. Les études portant sur les controverses sur le théâtre se sont surtout intéressées aux attaques⁴. Il y a de fait plus de réquisitoires contre le théâtre que d'apologies mais cette faveur de la critique tient aussi, et peut-être surtout, à

• 3 – BARISH Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 117-118, et « Three Caroline "Defenses" of the Stage », dans Albert R. BRAUNMULLER et James C. BULMAN (dir.), *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Essays in Honour of Eugene Waith*, Newark, University of Delaware Press, 1986, p. 194-212; MARSDEN Jean, « Female Spectatorship, Jeremy Collier and the Anti-Theatrical Debate », *ELH*, n° 65, 4, 1998, p. 877-898; CORDNER Michael, « Playright versus priest: profanity and the wit of Restoration comedy », dans *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Deborah PAYNE FISK (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 209-225; CLARE Janet, « Banishing Ovid: Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies », dans Donatella PALLOTTI et Paola PUGLIATTI (dir.), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVII alla fine dell'Ancien Régime*, Pise, ETS, 2008, p. 53-68. Jonas Barish juge les trois défenses caroléennes si peu convaincantes qu'on ne peut à ses yeux parler de défenses; pour Jean Marsden, la réponse de Gildon à Collier échoue à saisir les enjeux du débat; pour Michael Cordner les arguments de Congreve et de Vanbrugh sont contestables et manquent de pertinence. Pour ne pas allonger la liste, je me contente de ces quelques exemples; j'aurai de toute façon l'occasion de revenir sur ce point.

• 4 – PHILLIPS Henry, *The Theatre and its Critics in Seventeenth Century France*, Londres/New York, Oxford University Press, 1980; BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, op. cit.; HOWARD Jean, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Londres/New York, Routledge, 1994; THIROUIN Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997. Henry Phillips envisage les poétiques à la lumière des textes théâtrophobes, mais laisse de côté les défenses. Pour l'Espagne, Marc Vitse fait exception (*Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990).

l'intérêt évident que font naître les premiers. La défense suscite moins de verve que l'attaque : c'est une position polémique faible puisqu'elle vise avant tout à conserver un *statu quo*, alors que l'attaque est une position forte, parce qu'elle cherche à enlever des positions. En outre, l'évocation des désordres politiques ou érotiques provoqués par les représentations dramatiques donne lieu à des passages plus savoureux que l'énumération des vertus encouragées par les pièces ou que la répétition des mêmes citations d'Horace ou de Cicéron. Enfin, de notre point de vue de modernes, les détracteurs sont à première vue des témoins plus significatifs ou plus véreux des pouvoirs du théâtre, de sa capacité d'ébranlement et de son potentiel subversif, qu'ils prouvent en les dénonçant. Leurs idées sont donc *a priori* plus éloquents que les assurances des apologistes qui promettent des spectateurs transformés en bons soldats et en sujets obéissants.

Une telle mise en regard des deux camps fait justement affleurer les exigences stratégiques et les contraintes idéologiques auxquelles sont soumis les discours – si bien que l'évidence d'une plus grande pertinence des textes théâtrophobes vacille. Pour mieux lire ou pour (re)lire l'apologie du théâtre en temps de controverses, trois aménagements du point de vue sont nécessaires. Le premier consiste à examiner véritablement les argumentations des deux camps ; pour Steven Shapin et Simon Shaffer, ce positionnement méthodologique revient à adopter la « position de l'étranger ». Cela implique de s'extraire autant que possible de positions idéologiques ou culturelles qui induisent une familiarité avec telle ou telle idée, notamment parce qu'elle est héritée de l'issue des débats : une fois la bataille gagnée, les termes du débat disparaissent et nous tenons pour acquis ce qui a fait l'objet de désaccords⁵. Se trouvent ainsi mis à distance deux types de lecture : celle qui prend parti pour l'un ou l'autre côté et qui, par là, rejoue la bataille ; celle qui consiste à prendre de haut les raisons ou les démonstrations. Il s'agit plutôt prendre au sérieux les arguments des deux camps tout en tenant compte du jeu polémique.

La condition de ce déplacement apparaît d'emblée et correspond au deuxième aménagement du point de vue : la recontextualisation des textes. La majorité des études sur les polémiques ne négligent pas le contexte, et le positionnement des acteurs de la controverse, en particulier dans leurs rapports avec les institutions ou les hommes de pouvoir, est depuis assez longtemps maintenant une composante des analyses. Il a notamment permis de rendre compte de l'inscription des défenses et des poétiques françaises des années 1630 dans le projet politique de Richelieu⁶.

• 5 – SHAPIN STEVEN et SCHAFER SIMON, « Introduction », *Leviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique* (1985), trad. Thierry Piélat, Paris, La Découverte, 1993, p. 9-28. Les deux auteurs se sont penchés sur les débats suscités par l'expérience scientifique.

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

À la lumière des places des auteurs et des conditions de publication, apparaissent parfois les « vrais » contours d'un *topos* (la protection du théâtre par Auguste pour solliciter l'intervention d'un souverain, ou bien la réprimande polie de la comédie pour renvoyer le prédicateur à la brutalité de ses sermons) ; apparaissent également les raisons sous-jacentes d'une querelle particulière dans laquelle le théâtre n'est que le prétexte de l'affirmation d'un rapport de force politique ou le champ de bataille des tensions religieuses. Mais c'est aussi la prise en compte d'un certain cadre idéologique qui permet de lire à travers l'écran des *topoi*. Comme on parle souvent de « controverses sur la moralité du théâtre », il est aisé de perdre de vue que l'enjeu principal des discours de défense est la légitimation et l'institutionnalisation de la pratique dramatique. Dans l'Europe de la première modernité, le théâtre est une pratique culturelle relativement neuve et encore marginale, même si elle se professionnalise ; c'est du reste cette professionnalisation qui relance l'hostilité. Il convient donc de considérer l'énumération des utilités du théâtre dans cette perspective, même si elle échappe à nos attentes ou à nos perspectives esthétiques puisque – corollaire de cette position faible que j'évoquais plus haut – les apologes du théâtre se transforment presque nécessairement en relais du discours des pouvoirs institués. De plus, dans les sociétés européennes des *xvi^e* et *xvii^e* siècles, tout discours se soumet à un consensus sur les valeurs morales et sociales, qui ne peut être transgressé ouvertement. De là découle également l'uniformité, ou plutôt l'uniformité apparente, du discours apologétique. La contrainte peut toutefois ouvrir sur un autre usage des *topoi*, qui emprunte des voies alternatives au consensus : les arguments topiques peuvent être soumis à un traitement ironique ou burlesque et contribuer à l'élaboration d'un discours oblique voire hétérodoxe. Ainsi la prise en compte du contexte politique et idéologique conditionne la possibilité de distinguer des textes singuliers à travers la répétition apparente du propos. Il faut enfin ajouter au cadre d'analyse un paramètre qui tient autant au corpus polémique qu'au contexte : les deux camps, les théâtrophobes et les théâtrophiles, ne cherchent aucunement à dialoguer ou à se convaincre du bien-fondé de leurs positions respectives, mais s'adressent bien plutôt à un tiers ou à leur propre camp⁷. On peut alors voir se dégager plus nettement l'intérêt du corpus, qui réside notamment dans une veine facétieuse des défenses particulièrement riche et originale.

Ces différents aspects n'apparaissent vraiment – et c'est le troisième aménagement du point de vue – qu'à condition d'élargir le champ de recherche, tant du point de vue poétique que du point de vue géographique. Le discours apologé-

• 7 – Le « camp » théâtrophile n'est pas uniforme et il existe des positions intermédiaires, des défenseurs réformateurs voire des détracteurs réformateurs (Collier, Mariana). Mais d'un point de vue pratique, cela ne modifie pas le constat : on ne peut guère parler de débat contradictoire à visée persuasive.

tique prend des formes très diverses : traités polémiques, libelles, préfaces, prologues dramatiques, mémoires destinés au souverain ou aux autorités locales, textes juridiques, etc. Mais il se glisse aussi dans des pièces : à côté des défenses explicites, il faut intégrer les apologues implicites. Il importe en outre de tenir compte de la dimension européenne du phénomène des controverses. La polémique s'ouvre en Angleterre dans les années 1570 avant de surgir dans le reste de l'Europe, tout particulièrement en Italie, en France et en Espagne. Les attaques se poursuivent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, qu'elles soient le fait de religieux (le P. Daniele Concina en Italie, l'abbé Bertrand de la Tour en France) ou de philosophes et de moralistes. On en trouve en fait jusqu'au XIX^e siècle, mais elles sont alors très minoritaires. Or les polémistes s'efforcent de compiler arguments et autorités, dans des prospections qui dépassent les frontières ; les troupes de comédiens se déplacent d'un pays à l'autre ; les poétiques italiennes et les pièces espagnoles nourrissent les réflexions théoriques et le théâtre français ; bref, les idées sur le théâtre circulent dans l'espace européen. Le théâtre comme les polémiques de l'Europe de la première modernité sont des objets fondamentalement comparatistes. Combiné à leur contextualisation, le jeu d'association et de différenciation des textes à l'échelle européenne restitue leur relief.

Si les controverses sur le théâtre en Europe ne sont pas un objet neuf, les études menées jusqu'ici – à l'exception du projet « La haine du théâtre⁸ » – se sont pour la plupart restreintes à une courte période ou à un seul pays⁹, voire à un seul argument ou à un seul aspect de l'argumentation¹⁰. Dans ces derniers cas,

• 8 – Dirigé par François Lecerclé et moi-même, « La haine du théâtre » (2013-2019) est un projet du Labex Obvil (dir. Didier Alexandre), qui rassemble plus de 70 chercheurs en France et à l'étranger. Outre la constitution d'un corpus numérique, il prend pour objet les controverses sur le théâtre en Europe du XVI^e siècle jusqu'au début du XIX^e, ainsi que leurs échos avec des scandales contemporains (voir : [<http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/la-haine-du-theatre/>]). Ce livre doit beaucoup aux séminaires et aux colloques organisés dans le cadre de ce projet, ainsi qu'aux nombreux échanges avec ses participants.

• 9 – Le livre d'Ubaldo Floris (*Teorici, teologici e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, Rome, Bulzoni, 2008) porte sur les premiers épisodes en France et *Instituer un art* (op. cit.) de Deborah Blocker sur la France de Richelieu. L'ouvrage de Laurent Thirouin se concentre sur les décennies 1660-1670 et sur la polémique entre Caffaro et Bossuet. Pour l'Espagne, outre le livre maintenant ancien d'Antonio García Berro (*Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, 1978), Marc Vitse a consacré un chapitre de ses *Éléments...*, op. cit., et plusieurs articles à la controverse espagnole. Le travail de Sylviane Leoni, qui porte sur le XVIII^e siècle, fait exception : *Le Poison et le remède. Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie (1694-1758)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.

• 10 – LEVINE Laura, *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; O'CONNELL Michael, *The Idolatrous Eye, Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, New York, Oxford University Press, 2000 ; POLLARD Tanya, *Drugs and Theatre in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press,

le grief (l'idolâtrie, le travestissement) est déployé dans sa portée et ses enjeux à partir du corpus des détracteurs, puis ses échos sont repérés dans la production théâtrale, qui montre ainsi comment les dramaturges figurent et explorent ces inquiétudes de l'époque. Comme le dit d'ailleurs Laura Levine, ces pièces ne constituent pas pour autant des réponses aux discours théâtrophobes, et encore moins des défenses; elles sont plutôt des prolongements ou de nouvelles problématisations d'une question. Apparaît alors l'un des écueils possibles d'une étude de la défense du théâtre qui associe corpus polémique et corpus dramatique : le gouffre d'un corpus infini, qui se creuse sous l'effet d'une métaphorisation galopante. Si l'on n'y prend garde en effet, toute pièce présentant peu ou prou une dimension réflexive ou un embryon de théâtre dans le théâtre est susceptible de devenir une défense du théâtre, un travestissement utile au personnage positif prouvant par exemple le bien-fondé de la feinte dramatique¹¹. Outre le fait que cet essai ne vise aucunement à l'exhaustivité, les pages qui suivent n'envisagent que des pièces dont la situation polémique peut être clairement établie et qui, pour porter une apologie implicite, n'en abordent pas moins directement le théâtre.

La cohérence de la recherche imposait en outre deux autres limites pour le corpus : la restriction aux trois pays que sont l'Angleterre, l'Espagne et la France, entraînant notamment l'exclusion du domaine italien, et la fin du xvii^e siècle. Les Italiens ont été en quelque sorte les précurseurs de l'étude sur les controverses, qui s'est tout particulièrement illustrée dans les deux anthologies commentées de Ferdinando Taviani et Ferruccio Marotti¹². Mais le choix d'écarter l'Italie du champ de recherche tient surtout à la réalité politique du pays et à ses conséquences sur la vie théâtrale. La péninsule est encore largement structurée autour des villes et chaque cité mène une politique propre en matière de divertissements

2005; MACKEY Ellen, *Persecution, Plague, and Fire. Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

• 11 – Je choisis ce cas à dessein, m'étant moi-même intéressée à la ruse et à ses possibles significations polémiques : « Le théâtre ou la révélation des ruses : Jonson et Middleton contre Machiavel », dans DUPRAT Anne et THOURET Clotilde (dir.), *Comparatismes en Sorbonne*, n° 3 : « La Ruse en scène. Poétiques et politiques de la tromperie (xvi^e-xviii^e siècles) », 2012, [http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue3/11.Thouret.revelation.pdf] (consultée le 10 juin 2013).

• 12 – TAVIANI Ferdinando et MAROTTI Ferruccio, *La commedia dell'arte et la società barocca*, t. I, *La fascinazione del Teatro*, et MAROTTI Ferruccio et ROMEO Giovanni, *La professione del teatro*, t. II, Rome, Bulzoni, 1969 et 1991. Un projet plus récent, mené par Mario Domenichelli (« La guerra dei teatri ») menait l'enquête à l'échelle européenne et incluait également la question poétique. Il a donné lieu à des collectifs organisés autour d'études ponctuelles : PALLOTTI et PUGLIATTI (dir.), *La guerra dei teatri*, op. cit.; DENTE Carla (dir.), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pise, ETS, 2006. Voir aussi HENKE Robert, *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

qui demanderait une étude à elle seule¹³. Le contraste entre les différentes situations fait perdre une grande part de la pertinence d'un propos qui se voudrait synthétique sur le pays. Par ailleurs, la tolérance à l'égard de la pratique théâtrale qui caractérise l'Italie justifie également ce choix ; si la réalité, et parfois la violence, des débats autour du théâtre est indiscutable, ils se centrent surtout sur la *commedia dell'arte* et portent en priorité sur la légitimité sociale de ses praticiens.

L'élargissement à l'échelle européenne suffirait à expliquer que ce livre se contente de la fin du xvi^e et du xvii^e siècle. Intégrer le siècle des Lumières l'aurait condamné au survol et à la seule identification des arguments, ce qui précisément écrase la perspective et l'intérêt des textes polémiques. Plus encore, le début des controverses méritait une attention renouvelée : parce qu'il n'avait été que très peu étudié et que les écrits de cette époque étaient dans l'ensemble assez délaissés, en particulier pour le domaine français ; mais aussi parce qu'en prenant la polémique dans ses commencements, on perçoit mieux les enjeux des discours et leurs significations. Le discours théâtraphobe est relancé par la professionnalisation des troupes et l'émergence de la pratique dramatique comme activité économique¹⁴. Les arguments des Pères contre le théâtre romain sont réactivés pour condamner cette pratique profane, qui se déroule dans un temps qui n'est plus régi par l'Église et qui rassemble en outre un public de plus en plus nombreux. Il était donc particulièrement intéressant d'observer le discours apologétique au moment de l'institutionnalisation du théâtre comme pratique culturelle, quand l'enjeu principal est celui de son intégration dans l'espace politique et social. Quels rapports propose-t-il avec les pouvoirs ? quelle place et quels rôles revendique-t-il dans la société ? quel statut de divertissement définit-il ? quelles relations envisage-t-il avec les spectateurs¹⁵ ? Le début de l'époque moderne possède en outre certaines spécificités quant au champ polémique. Après les guerres de religion, les polémiques sur le théâtre deviennent en quelque sorte un terrain alternatif pour l'expression des tensions religieuses ; avec l'émergence de l'État moderne, elles offrent un espace où peuvent se jouer des rapports de force politiques et se renégocier le rôle des

• 13 – L'espace germanique présente la même difficulté et se trouve également écarté.

• 14 – LECERCLE François, « An Elusive Controversy: the Beginnings of Polemics Against the Stage in France », dans Logan C. CONNORS (dir.), *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 29/1, « Writing against the stage », janvier 2015, p. 17-34 (en part. 19-25).

• 15 – On perçoit que le contexte et ses enjeux déterminent la mise à l'écart du théâtre de collège ou de la pratique universitaire, qui donnent lieu à des querelles localisées. Théâtre paraliturgique, ou exercice rhétorique pour les élèves, ils se situent à côté de cette question des échanges entre théâtre et société. Cette restriction de l'étude n'implique pas de nier leur rôle déterminant dans la formation des dramaturges ou d'ignorer les points de contacts de ces querelles avec les controverses, comme la question du travestissement en Angleterre.

belles-lettres et des divertissements spectaculaires¹⁶. Avec le XVIII^e siècle, même si une grande partie des arguments et des autorités sont repris, c'est un autre épisode des controverses sur le théâtre qui s'ouvre ; il raconte une autre histoire, celle du public comme collectivité préfigurant un nouveau type de corps social, celle des conquêtes de la raison et de l'achèvement de la constitution de l'espace public¹⁷.

Consacrer un livre aux apologues du théâtre dans l'Europe de la première modernité n'a pas pour principale visée de produire une « défense des défenses » comme l'ouverture de cette introduction pourrait le laisser croire. Comme structuration discursive d'une époque dans ses dimensions intellectuelle et culturelle, esthétique et politique, la controverse jette une lumière nouvelle sur de nombreuses pièces et en renouvelle la lecture. Ainsi, Joan Dejean avait-elle redécouvert la dimension politique des romans féminins du XVII^e siècle en s'intéressant aux débats qu'ils avaient suscités, notamment autour de *La Princesse de Clèves*¹⁸. Les polémiques sur le théâtre s'offrent comme un code – non pas *le* code, mais *un* code – pour relire tout un pan du corpus dramatique de l'époque¹⁹. Les analyses des pages qui suivent en témoignent puisque la fonction apologétique de certains textes apparaît précisément à la lumière des arguments des détracteurs ou des défenseurs. Plonger les pièces dans le champ de forces de la controverse permet de retrouver leur énergie spécifique et de redécouvrir une part de leurs significations. L'effet de défamiliarisation s'étend plus largement au théâtre lui-même, comme objet d'étude et d'enseignement mais aussi comme pratique culturelle. Replacé dans ces débats et donc dans son histoire, il perd son caractère d'évidence, ce qui nous invite, chercheurs, lecteurs et spectateurs, à en ressaisir les caractéristiques et les enjeux aussi bien esthétiques qu'éthiques et politiques.

Cette étude porte donc sur le passé mais elle n'en considère pas moins le présent, en particulier dans son interrogation sur le rôle pratique de la littérature et du théâtre. Pour le dire simplement et sans doute un peu vite, une conclusion d'explication linéaire ou de commentaire, voire d'article universitaire, est souvent peu ou prou apologétique. D'une manière ou d'une autre, chercheurs, enseignants et étudiants sont amenés à formuler que les textes qu'ils analysent révèlent un aspect dissimulé du monde, portent avec force telle idée, permettent

• 16 – Voir notamment MERLIN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

• 17 – Certaines apologues de la deuxième moitié du XVII^e siècle laissent entrevoir ce devenir, par exemple *La Lettre sur la comédie de l'Imposteur* ou la *Short Vindication* de Vanbrugh.

• 18 – DEJEAN Joan, *Tender Geographies. Women and the Origin of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991.

• 19 – Je dois cette idée de « code » à François Lecerclé. Les ouvrages de Laura Levine et de Michael O'Connell vont dans ce sens.

de comprendre tel sentiment ou telle relation, activent chez leurs lecteurs-spectateurs tel affect singulier que seule la littérature est apte à faire naître. Bref, ils sont amenés à faire l'éloge de la littérature, le plus souvent en identifiant ses capacités – ce que les hommes des XVI^e et XVII^e siècles appelaient ses « utilités ». Pourtant, dans une ère post-kantienne qui pense souvent l'art dans le cadre de l'autonomie esthétique, ce type de discours devrait être rare, voire inexistant ; c'est aussi pour réfléchir à cette tendance apologétique des études littéraires que je me suis penchée sur les défenses du XVII^e siècle. Leur éloignement temporel et leur caractère explicite voire revendicatif permettent de prendre la distance nécessaire pour mieux comprendre cette dimension apologétique, mieux appréhender ses courants souterrains et mieux identifier ce qu'elle doit à l'histoire et ce qu'elle a de nouveau.

En parlant d'un discours « rare » ou « souterrain », je ne fais pas justice à une réflexion contemporaine qui cherche justement à repenser les savoirs ou les effets des arts. Dans des perspectives analytiques ou cognitivistes parfois influencées par la phénoménologie, la dernière décennie a ainsi vu le renouveau de la réflexion sur les usages ordinaires des arts et sur leurs capacités d'éducation au sens large. Les travaux de Stanley Cavell, Martha Nussbaum, Jacques Bouveresse, Sandra Laugier, Jean-Marie Schaeffer ou Marielle Macé, tentent de repenser un rôle pratique ou une utilité éthique, sociale et/ou politique des arts. Mais les œuvres mobilisées dans ce cadre appartiennent rarement aux siècles antérieurs au XIX^e, alors que, à condition de ne pas ignorer les différences des configurations esthétiques et des cadres d'appréciation moraux et politiques qu'implique la distance temporelle, les défenses de la première modernité pourraient contribuer à nourrir ces réflexions et à comprendre, comme le suggère Jacques Bouveresse, « ce qui, dans le rapport que nous entretenons avec les œuvres littéraires, pourrait sembler le plus important, à savoir l'intérêt souvent passionné que nous portons à la personne et à la vie des personnages de fiction²⁰ ». La réflexion d'Hélène Merlin-Kajman sur les usages de la littérature et les types spécifiques de partages qu'elle institue, s'enracine justement, en grande partie, dans les textes du XVII^e siècle²¹.

Enfin, le corpus apologétique peut contribuer à une archéologie de l'expérience théâtrale et, plus généralement, de l'expérience esthétique. Malgré le jeu polémique qui détermine des positions et des arguments, mais peut-être précisément grâce à lui, la controverse possède en effet une véritable productivité théorique. Comme l'a

• 20 – BOUVERESSE Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, p. 123.

• 21 – MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, 2016 ; *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Genève, Ithaque, 2016.

remarqué Christopher Wild, le théâtre gagne à se penser « anti-théâtralement²² ». Les défenseurs jouent avec les accusations des détracteurs, les intègrent partiellement à leurs représentations et à leurs réflexions, et élaborent pour les contrer ou les contourner des formes et des théories nouvelles. La défense est certes une position faible, mais la controverse rend inventif.

Cet ouvrage se veut donc une contribution à l'étude des controverses du théâtre par le biais d'une analyse qui noue les dimensions poétique, politique et culturelle des textes apologétiques, tant polémiques que dramatiques. Le déroulement ne pouvait pas, dès lors, consister en un passage en revue des arguments. Il présente plutôt les différentes modalités selon lesquelles les défenseurs ont (ré)inventé la place du théâtre dans le corps social et politique, tout au long du XVII^e siècle. À cette fin, il tient compte des conditions de production de ces discours, des relations et des échanges qu'ils instituent ou qu'ils revendiquent entre cette pratique culturelle et la société.

Le premier chapitre, qui prend la forme d'un panorama géographique et historique, s'attache à ressaisir les dynamiques polémiques, c'est-à-dire les occasions et les milieux dans lesquels naissent les idées des apologistes. Les controverses sur le théâtre sont en effet prises dans des jeux de pouvoir qui dépassent la seule dimension théâtrale et les questions morales. En fait, elles deviennent un espace discursif conflictuel pour les tensions religieuses et politiques ; elles sont un champ d'affrontement pour les confessions, les factions et les pouvoirs institués. Dans cette perspective, puisque le théâtre est une pratique encore neuve et relativement marginale, les défenseurs usent d'une argumentation propre à montrer son intégration dans la cité et cherchent ainsi à le placer dans l'orbite du pouvoir temporel ; ils peuvent également s'appuyer sur un rapport de force existant et faire valoir de manière tactique la protection de l'autorité politique. Les querelles entrelacent le plus souvent les deux dynamiques, l'instrumentalisation de la politique *dans* la controverse, et l'instrumentalisation politique *de* la controverse.

Le rapport de force entre les défenseurs et les détracteurs s'établit toujours à travers la médiation d'une autorité politique ou religieuse. Aussi, compte tenu du consensus sur les valeurs morales et sociales, la notion d'utilité ordonne-t-elle les discours apologétiques (chapitre II : « Défendre un art marginal en temps de consensus »). Le théâtre est un divertissement qui suscite de fortes émotions dans un lieu public et au sein d'un collectif de spectateurs rassemblés ; cette pratique est donc *a priori* en contradiction avec la religion et la morale, voire avec l'ordre civique. Il s'agit pour le discours de défense d'énumérer les usages possibles de

• 22 – WILD Christopher J., « Theorizing Theater Antitheatrically: Karl Phillip Moritz's Theatromania », *MLN*, n° 129, 2005, p. 507-538.

cette pratique possiblement déstabilisatrice afin de la légitimer. D'où la constitution d'une série de *topoi* qui prouvent son utilité morale, sociale, économique et politique, à travers une argumentation très concrète et pragmatique : lieu d'éducation morale, école des manières et de la vie, divertissement honnête, adjuvant de la justice, instrument de la paix civile, etc. Mais la constitution d'une topique permet par ailleurs de « doubler » ironiquement le discours orthodoxe. À côté des « discours droits », se développent les « discours obliques », qui constituent une veine facétieuse de la défense. Surtout vivace en France et en Angleterre, elle fait entendre des voix plus hétérodoxes, qui s'appuient sur le plaisir et la séduction, l'esprit (*wit*) et la raison.

Pour légitimer et institutionnaliser le théâtre, les défenseurs ont massivement recours aux autorités antiques, surtout païennes puisque les autorités chrétiennes leur sont largement défavorables. « L'Antiquité polémique » (chapitre III) s'intéresse ainsi aux procédures de cautionnement des discours et à la manière dont les défenseurs s'approprient l'Antiquité pour nourrir leur plaidoyer. En inscrivant les anecdotes et les faits antiques dans leur perspective, voire en inventant des histoires, ils créent un théâtre originaire qui multiplie les liens entre le théâtre, ses praticiens et le pouvoir – les hommes de pouvoir, et les buts du pouvoir, conquête militaire ou police des sujets. Les pièces qui mettent en scène des acteurs romains (*Poetaster* de Jonson, *The Roman Actor* de Massinger, et les tragédies sur le sujet de saint Genest) modulent voire discutent cette relation.

Après avoir considéré le rapport du théâtre au pouvoir, il fallait envisager celui de ses praticiens à la société (chapitre IV : « Le “métier” de comédien »). C'est la constitution du théâtre en activité spécifique, autonome et profitable, qui relance les attaques ; aussi le comédien est-il au cœur des discours théâtrophobes. La professionnalisation constitue alors un enjeu stratégique : les discours apologétiques plaident pour une intégration économique de la pratique, ainsi que pour la légitimité et la dignité d'un métier, afin d'obtenir un statut pour cette activité dans la société civile. Un autre grief majeur sollicite fortement le camp théâtrophile, celui du mensonge, du mélange du vrai et du faux qui caractériserait nécessairement l'activité de l'acteur. De ce point de vue, les réponses les plus frappantes sont données sur la scène et par le jeu même des acteurs, certains dramaturges (Shakespeare, Cervantès) récupérant obliquement le paradigme magique pour penser le pouvoir véridique de la feinte.

D'autres dramaturges s'appuient paradoxalement sur l'instance féminine pour défendre le théâtre. Les discours théâtrophobes singularisent les femmes, aussi bien comme actrices que comme spectatrices : elles sont un danger du théâtre et en danger au théâtre. Pour éloigner le spectre de l'effémination et conjurer les dangers liés à la présence des femmes au théâtre, une partie des défenseurs s'appuient sur

les hommes et sur le masculin. Mais il arrive que les dramaturges choisissent d'inverser la faiblesse en force et de mettre en avant précisément ce qu'on attaque avec virulence, souvent sur un mode provocateur. Turnèbe, Shirley, Molière ou Vanbrugh s'attachent ainsi à « enrôler les femmes » (chapitre v) et à circonscrire pour elles au théâtre une place légitime voire spécifique.

Enfin, « De la politique des passions à l'usage des affects » (chapitre vi) se consacre à l'effet du spectacle, véritable pierre de touche de l'utilité du théâtre ; c'est là que la controverse révèle le mieux son étonnante productivité théorique. Les conceptions apologétiques de l'expérience théâtrale du xvii^e siècle sont resituées au croisement de trois histoires (esthétique-culturelle, anthropologique et scientifique, théologico-politique). Cette historicisation permet de distinguer des modèles de réception, qui réagencent quatre éléments fondamentaux : les passions ; le plaisir ; l'exemplarité ; et l'instruction (l'*utile dulci* horacien l'emportant assez largement sur la purgation aristotélicienne). À côté d'un modèle déterministe qui repose sur une mécanique passionnelle, certains défenseurs élaborent une nouvelle figure de spectateur, dont la réaction combine relation au spectacle et relation à soi, et dont la réception est tout à la fois affective, cognitive et réflexive.

Les « livres polémiques » sont donc bien « utiles dans la République des Lettres ». Depuis les rapports de la pratique dramatique avec le pouvoir à la réaction des spectatrices et à l'émotion des spectateurs, en passant par le statut de ses comédiens et l'énumération de ses utilités, le discours apologétique dessine ainsi les contours de la relation du théâtre avec la société au début de l'époque moderne.