HAL
open science

L'acteur romain peut-il défendre le théâtre au XVIIe siècle ?

Clotilde Thouret

To cite this version:

Clotilde Thouret. L'acteur romain peut-il défendre le théâtre au XVIIe siècle ?. Revue d'historiographie du théâtre, 2017, L'idée d'un théâtre originaire dans la théorie et dans la pratique, 3. hal-02903473

HAL Id: hal-02903473

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02903473v1

Submitted on 21 Jul 2020

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

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

L'acteur romain peut-il défendre le théâtre au XVIIe siècle ?

Dans son *Apologie du théâtre* (1639), Scudéry dit s'appuyer sur trois autorités, la philosophie, la raison et l'histoire[1]. Cette dernière est d'abord présente sous la forme de l'origine antique du théâtre, cette « source » qui doit justifier l'estime de la poésie dramatique en même temps qu'elle en garantit la noblesse et l'utilité :

> Mais comme il y a des gens qui ne croient pas que les eaux puissent être pures, quand elles sont éloignées de leur source, tâchons de justifier la haute estime que notre siècle fait de la comédie, par celle des siècles passés ; et montrons qu'elle n'est pas née parmi les barbares, ni dans le luxe des Perses et des Mèdes, mais dans Athènes et dans Rome, au milieu de toutes les sectes des Philosophes, et fort proche du siècle d'or et d'innocence[2].

Thomas Heywood, un peu moins d'une trentaine d'années plus tôt en Angleterre, organise sa défense du théâtre intitulée *An Apologie for Actors* autour de trois sections : l'origine antique des acteurs, leur ancienne dignité et la finalité véritable de leur profession[3]. Au sein d'un régime poétique de l'imitation, dont les Anciens sont à la fois les modèles et les garants, le théâtre antique fonctionne donc à première vue comme une origine glorieuse et, partant, comme un atout imparable pour justifier un théâtre contesté dans son existence même, ou en quête d'institution et de légitimation[4]. La référence au passé correspond bien alors à une forme et à une pratique idéales, du moins pour les défenseurs du théâtre. En effet, la référence au théâtre des origines, c'est-à-dire au XVIIe siècle le théâtre de l'Antiquité, est également utilisée par les détracteurs, mais il est alors considéré comme une pratique hautement critiquable, qui fait argument pour condamner le théâtre en général. Le présupposé de l'argumentation, parfois explicité, est toutefois le même dans les deux camps : la naissance détermine l'essence.

Pour aller vite, on peut distinguer chez les théâtrophobes trois lignes argumentatives qui viennent perturber l'autorité d'une Antiquité légitimant le théâtre. La première est la reprise de la

---

[1] Georges de SCUDERY, *Apologie du théâtre*, « Préface », Paris, Augustin Courbé, 1639, n.p.

[2] *Ibid.*, p. 24. L'orthographe et la ponctuation des textes anciens cités sont modernisées, à l'exception des titres.

[3] Thomas HEYWOOD, *An Apologie for Actors, containing three brief Treatises. 1. Their Antiquity. 2. Their ancient Dignity. 3. The true use of their quality*, Londres, N. Okes, 1612.

[4] La polémique sur la moralité et l'utilité du théâtre s'ouvre en Angleterre dans les années 1570 avant de s'étendre au reste de l'Europe, tout particulièrement en Italie, en France et en Espagne. Les attaques se poursuivent jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, qu'elles soient le fait de religieux, de philosophes et de moralistes. Les arguments pour et contre le théâtre relèvent de différents ordres (religieux, moral, politique, social et économique), et ces discours prennent des formes très diverses : traités polémiques, libelles, sermons, préfaces, prologues dramatiques, mémoires destinés au souverain ou aux autorités locales, chapitres de traités de théologie ou de philosophie morale, textes juridiques.

critique platonicienne, à la fois ontologique, anthropologique et morale[5]. La seconde est l'infamie des comédiens à Rome, et plus largement la violence et l'obscénité des spectacles romains ; ces derniers s'apparentent parfois à un véritable *snuff theatre* dans lequel les condamnés à mort subissent réellement le sort des victimes des tragédies[6]. La troisième, liée à la dimension religieuse de la controverse, est l'association entre le théâtre antique et le paganisme. Tertullien le premier avait stigmatisé le théâtre comme pratique idolâtre, son origine païenne lui conférant son caractère intrinsèquement diabolique. « Leur berceau fait leur souillure[7] » : cette accusation sera reprise par une partie des pères de l'Église et des Conciles, avant de ressurgir sous la plume des adversaires du théâtre, dès la fin du XVIe siècle et en particulier en Angleterre où l'accusation d'idolâtrie renvoie au catholicisme.

Le théâtre antique, en tant que théâtre originaire, apparaît donc comme un enjeu dans les controverses sur le théâtre. Pour les acteurs de la polémique, l'Antiquité constitue un espace culturel imaginaire qu'il s'agit de s'approprier. L'étude de cette appropriation est bien trop vaste pour l'espace d'un article et j'en réduirai donc le champ. Tout d'abord, je me contenterai des corpus français et anglais. Ensuite, je m'intéresserai aux débuts des controverses, c'est-à-dire la fin du XVIe siècle et le début du XVIIe en Angleterre, et la première moitié du XVIIe en France[8]. Les commencements sont particulièrement intéressants car ils correspondent à des moments de fort besoin de légitimation ou d'institution des pratiques, et les origines du théâtre sont appelées à y jouer un rôle important. De fait, l'Antiquité sera moins mobilisée dans la suite des controverses. En outre, il n'y a pas encore à proprement parler d'opposition entre Anciens et Modernes : la position de moderne qui permet de mettre à distance le théâtre antique en revendiquant la moralisation et le raffinement des comédies modernes ne se diffusera que plus tard dans le siècle. Enfin, et c'est là la troisième restriction du champ de l'étude, je me pencherai avant tout sur les défenseurs : ils ont très peu retenu l'attention des critiques, alors même que leurs discours élaborent un théâtre originaire particulièrement inventif et qu'ils recourent au théâtre antique aussi efficacement que les détracteurs[9].

---

[5] Non seulement la *mimesis* dramatique, comme la *mimesis* poétique, est éloignée de deux degrés de la vérité mais elle contamine acteurs et spectateurs en les conduisant à reproduire et à éveiller en eux des passions mauvaises et aliénantes.

[6] Un *snuff movie* est un film, généralement pornographique, qui comprend des scènes de torture et de meurtre, supposément réelles (la victime ne serait pas un acteur mais une personne vraiment assassinée). La réalité du phénomène est douteuse, mais l'idée a fait l'objet de fictions diverses ; le théâtre anglais joue aussi sur ce fantasme de spectateur : dans *The Spanish Tragedy* (1592) de Thomas Kyd ou *The Roman Actor* (1629) de Massinger, des personnages profitent d'un spectacle interne pour assassiner véritablement d'autres personnages-acteurs. Sur la mise en scène des exécutions romaines lors des jeux du cirque (et non sur la scène du théâtre), voir Kathleen M. COLEMAN, « Fatal Charades : Roman Executions Staged as Mythological Enactments », *The Journal of Roman Studies*, vol. 80, 1990, p. 44-73. Sur sa transposition fantasmée au théâtre voir Jody ENDERS, *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, chap. 14, « Death by Drama », p. 182-195.

[7] TERTULLIEN, *De Spectaculis*, § VII, dans *Œuvres de Tertullien*, t. II, trad. E. A. de Genoude, Paris, L. Vivès, 1852. Sur les liens entre le théâtre et l'idolâtrie dans la polémique sur le théâtre voir Michael O'CONNELL, *The Idolatrous Eye, Iconoclasm and Theater in Early Modern England*, New York, Oxford University Press, 2000. Sur cette question, je m'appuie également sur le mémoire de Master 2 de Marie-Hélène GOURSOLAS : *Le grief d'idolâtrie dans les textes de polémique contre le théâtre en France et en Angleterre (XVIe-XVIIe siècles)* (dir. François Lecercle, Université Paris-Sorbonne, 2013).

[8] La polémique est alors en France plus diffuse et moins fournie qu'en Angleterre, mais elle est néanmoins bien réelle, et ce, avant même l'entreprise d'institution du théâtre par le cardinal de Richelieu. Sur cette dernière, voir Déborah BLOCKER, *Instituer un « art ». Politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2009. Sur les débats qui précèdent, voir Ubaldo FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas, Rome, Bulzoni, 2008.

[9] Il n'y a guère que quelques articles sur la défense du théâtre, et aucune étude générale, alors que les attaques ont suscité beaucoup de travaux ; pour ne citer que les plus connus : Henry PHILLIPS, *The Theatre and its Critics in*

L'usage polémique du théâtre antique par les adversaires du théâtre, que j'ai esquissé très succinctement plus haut, montre qu'ils possèdent cependant un double avantage dans le débat. Premièrement s'ajoute à la condamnation du théâtre *par* l'Antiquité, la condamnation du théâtre *dans* l'Antiquité, par les Pères de l'Église : ils peuvent donc attaquer sur deux fronts, dans le cadre du régime de l'imitation et hors de ce cadre. Deuxièmement, tant du côté du contenu des spectacles (prétendument violents, lascifs) que de l'association avec le paganisme (et donc avec le diable), la charge fantasmatique du théâtre originaire des détracteurs est potentiellement bien plus forte que celle du théâtre originaire des défenseurs.

Ce dernier s'élabore évidemment en relation avec celui des adversaires, qu'il s'agisse de répondre à un texte en particulier ou aux objections habituellement formulées. La mobilisation polémique du théâtre antique se fait autour de quelques nœuds argumentatifs qui donnent en quelque sorte les coordonnées principales de ce théâtre des origines et qui constitueront les étapes de mon propos : le théâtre comme moyen d'instruction et d'amélioration morale, l'excellence du jeu des acteurs, l'estime des grands, et le théâtre comme auxiliaire politique et militaire. Ces coordonnées, qui répondent ou correspondent à des arguments des adversaires, ne forment pas forcément une image nette, ni ne construisent nécessairement une réalité cohérente : cela tient d'une part à la logique polémique, qui fonctionne plus par énumération et accumulation d'arguments que par construction de systèmes ; cela tient d'autre part à l'époque, qui ne fait pas de la cohérence systématique une exigence argumentative[10].

De l'idolâtrie à l'instruction

Les adversaires du théâtre, en particulier en Angleterre, invoquent la fonction religieuse du théâtre – les spectacles dramatiques dédiés à Dionysos, le temple de Vénus surmontant le théâtre de Pompée – pour l'assimiler à une pratique idolâtre. Les défenseurs opposent à cet argument deux types de réponses. La première consiste à souligner la différence entre le théâtre d'alors et celui qui leur est contemporain, christianisé et moralisé. Cela permet de renvoyer les condamnations des Pères de l'Église à un passé révolu sans mettre en cause leur légitimité. L'argument sera souvent formulé en France dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, mais on le trouve déjà dans le petit traité de Mademoiselle de Beaulieu en 1603 et dans le « Projet de rétablissement du théâtre français » de d'Aubignac, écrit à la demande du cardinal de Richelieu et qu'il ajoutera à *La Pratique du théâtre* en 1657[11].

Seventeenth Century France, Londres-New York, Oxford University Press, 1980 ; Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981 ; Larry LEVINE, *Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, Cambridge University Press, 1994 ; Laurent THIROUIN, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997 ; Sylviane LEONI, *Le Poison et le remède. Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie (1694-1758)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.

[10] John LYONS le relève par exemple à propos des règles poétiques, dans *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 9-15.

[11] Mademoiselle de BEAULIEU, *La Première Atteinte contre ceux qui accusent les Comédies, par une Demoiselle Françoise*, Paris, Jean Richer, 1603, fol. 6-9 ; François Hédelin, Abbé d'AUBIGNAC, « Projet pour le rétablissement du théâtre français », dans *La Pratique du théâtre* [1657], éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001, p. 699. On sait peu de chose sur Mlle de Beaulieu : son traité a pour principale visée de défendre Isabella Andreini et la troupe des Gelosi de l'attaque d'un pasteur allemand, qui n'est pas nommé. Il s'agit très vraisemblablement du *Traité des jeux comiques et tragiques* (1600) de Daniel Tilenus. D'origine allemande, il arrive tôt en France et s'installe à Sedan, où il réside quand il publie son traité. Le duc de Bouillon en fera deux années plus tard le précepteur de son fils cadet, Henri, le futur Turenne. Nous devons à Marie-Thérèse Mourey d'avoir identifié ce premier traité français contre le théâtre.

La deuxième ligne de défense, qui consiste en la récupération du lien avec la religion païenne, est plus intéressante pour comprendre de quel théâtre des origines rêvent les défenseurs. Certains d'entre eux, comme Thomas Lodge et Thomas Heywood, interprètent en effet ce lien comme une preuve de l'estime où était le théâtre. Le premier précise en outre son idée en deux temps : d'une part, louer un être divin ne saurait être une activité condamnable ; d'autre part, la forme dramatique a ensuite évolué vers l'allégorie, les personnages des dieux et des satyres permettant la représentation des malheurs des grands et la dénonciation satirique des vices et des folies des contemporains[12]. Dès ses origines païennes, le théâtre se proposait donc de servir à l'instruction des hommes, et non pas seulement à la dévotion ou au divertissement.

C'est aussi ce que sous-entend Scudéry quand il évoque la naissance du théâtre « dans Athènes et dans Rome, au milieu de toutes les sectes des Philosophes », en passant sous silence la dimension religieuse. Il poursuit en affirmant que les membres de l'Aréopage étaient encouragés à composer des tragédies, et que tous les philosophes grecs reconnaissaient l'utilité de la comédie :

> Cela fait bien voir qu'il faut que la comédie ait une fin plus noble que celle de divertir, puisque ces ennemis déclarés de tous les plaisirs, non seulement permettent au sage de la voir, non seulement le lui conseillent, mais même lui commandent de l'aimer[13].

Sur un mode facétieux et avec une visée néanmoins sérieuse, le prologueur Bruscambille allait déjà dans ce sens en faisant de l'un des sept Sages de la Grèce l'acteur de la toute première comédie[14].

Heywood quant à lui, dès les premières pages de son traité, renchérit sur l'accusation des adversaires ; le théâtre des origines n'est pas seulement une pratique religieuse dédiée aux dieux, il est tout bonnement une activité de demi-dieux. L'acteur et dramaturge anglais date en effet le premier théâtre de l'âge d'or, puisqu'il fut institué à l'occasion des premières Olympiades : on y représentait à Hercule les exploits de son père Jupiter. Ces spectacles nourrirent son courage et son désir de l'égaler, qui s'est illustré dans ses douze travaux. Toujours sur la scène, Hercule devint ensuite un exemple pour Thésée, et Thésée pour Achille. Puis vint Alexandre, devant qui Aristote fit représenter la destruction de Troie, et enfin Jules César, qui fut inspiré par la représentation des hauts faits d'Alexandre[15]. Se dessine ainsi une chaîne continue d'exploits, de conquêtes et de héros, auxquels le théâtre a contribué, voire dont il est à l'origine, et dont il perpétue la mémoire. Heywood suggère ensuite qu'il devrait être utilisé à des fins semblables par ses contemporains : un tel théâtre originaire non seulement confère à la pratique théâtrale sa dignité mais programme aussi sa fonction. Le traité reviendra à maintes reprises sur l'idée que la représentation vivante des actions peut influer sur les conduites des hommes, qu'elle a la faculté de les encourager à la vertu et au courage militaire en particulier.

---

[12] Thomas LODGE, *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse*, Londres, 1579, p. 35-36 : « You see then that the first matter of tragedies was to give thanks and praises to God, and a grateful prayer of the country men for a happy harvest. And this, I hope, was not discommendable ; […]. Yet not content with this, they presented the lives of satyrs, so that they might wisely, under the abuse of that name, discover the follies of many of their foolish fellow citizens. And those monsters were then, as our parasites are nowadays, such as with pleasure reprehended abuse. »

[13] SCUDERY, *op. cit.*, p. 27-28.

[14] Jean Gracieux, dit Nicolas Deslauriers ou BRUSCAMBILLE, « En faveur de la comédie », *Les Nouvelles et Plaisantes Imaginations* [1613], dans *Œuvres complètes*, éd. Hugh Roberts et Annette Tomarken, Champion, 2012, p. 455. Sur l'apologie du théâtre par Bruscambille, voir la section que les deux éditeurs consacrent à ce sujet dans leur introduction, p. 38-45.

[15] HEYWOOD, *An Apologie for Actors*, éd. cit., B3 r°.

Du meurtre tyrannique à l'excellence du jeu des acteurs

Dans la deuxième section de l'*Apologie for actors*, César, de spectateur, est devenu acteur, et même un excellent acteur. De son grand talent, une anecdote peut témoigner : un jour, sur son théâtre privé, il interprète *Hercule furieux* avec tant de passion qu'il tue le comédien qui joue Lychas, le messager qui apporte à Hercule la tunique empoisonnée par le sang du Centaure Nessus. César est tellement emporté par cette fureur et joue la folie à une telle perfection qu'il fait tourbillonner le comédien au-dessus de sa tête[16]. Le discours passe ensuite aux théâtres publics : c'était la coutume des empereurs que de choisir les plus aptes des condamnés à mort pour les tragédies, ainsi représentées avec plus de naturel (« *naturally performed* »). Mais l'Angleterre n'a pas le monopole du sang. Pour illustrer l'art des comédiens, qui doivent se « métamorphoser aux personnages qu'ils représentent », Scudéry donne l'exemple d'un illustre ancêtre, le grand Ésope, qui en jouant la fureur d'Atrée « tua d'un coup de sceptre un de ses valets qui passa fortuitement devant lui pour traverser le théâtre, tant il était hors de soi-même et tant il avait épousé la passion de ce roi qu'il représentait[17] ».

On voit combien le sens des anecdotes peut être réversible dans un contexte polémique[18] : des faits cités par les théâtrophobes comme des preuves de la perversion des spectacles se trouvent enrôlés dans un discours contraire ; il suffit de déplacer l'accent du récit, depuis les conséquences de la fureur (la mort d'un comédien) sur sa cause (la parfaite métamorphose de l'acteur principal). La supposée violence sanglante du spectacle, qui nourrit le fantasme de *snuff theatre*, se trouve ainsi reconvertie en preuve de l'excellence de l'art des comédiens, et même en justice d'État. On aura compris une autre finalité, sinon la finalité principale, de l'anecdote qui met en scène César : il s'agit de contrer l'argument historique et social des théâtrophobes, c'est-à-dire l'infamie des comédiens romains.

De l'infamie à la dignité et au sommet de l'État

Pour « récupérer » le comédien romain et l'intégrer au discours de défense, les apologistes élaborent une figure d'acteur honorée et appréciée des grands. Ils puisent à cette fin, de manière parfois partiale voire fallacieuse, dans les textes de Plutarque et de Cicéron, et dans les histoires de Dion Cassius et de Suétone. Le premier principe de l'argumentation tient dans une distinction, assez simple, entre les saltimbanques et les authentiques comédiens. Pour les partisans du théâtre, la dignité de la profession des véritables acteurs était parfaitement reconnue, quand l'infamie ne touchait qu'une partie de ceux qui se produisaient sur une scène : les histrions (Mlle de Beaulieu,

---

[16] *Ibid.*, E3 v° : « Julius Cesar himself became an actor, being in shape, state voice, judgement, and all other occurrents, exterior and interior, excellent. […] yet was Cesar so extremely carried away with the violence of his practiced fury, fashioned all his active spirits, that he slew him dead at his foot, and after swung him *terq*, *quaterq* (as the poetsays) about his head. » Heywood mélange visiblement *Hercules furens* avec *Hercules Œateus* ; le récit est inspiré de la vie de Néron dans Suétone.

[17] SCUDERY, *op. cit.*, p. 86.

[18] François LECERCLE y voit d'ailleurs une caractéristique de l'usage polémique de la forme dans son article « Décontextualisation et réversibilité : l'anecdote dans la polémique anglaise sur le théâtre (1570-1630) » (dans F. LECERCLE, S. MARCHAND et Z. SCHWEITZER [dir.], *Anecdotes dramatiques, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 109-124).

Antoine de la Barre), les « bateleurs » (Scudéry) « les mimes, pantomimes, sauteurs et bateleurs » (d'Aubignac), les « mimes, pantomimes, timeliques et autres triacleurs » (Bruscambille)[19].

Sur ce chapitre, l'exemple du grand acteur romain Roscius, ami et familier de Cicéron, revient presque systématiquement. Si l'on en croit Mlle de Beaulieu, il fait honneur au Sénat en étant lui-même tribun[20]. Son nom s'insère souvent dans une longue liste de comédiens qui ont été protégés par les grands, ou qui ont été liés d'amitié avec eux : Scipion Nasica et Ennius (Sidney), Alexandre et Theodorete (Heywood), Auguste et Pylade[21]. L'énumération s'achève le plus souvent sur la mention de princes ou d'empereurs qui n'ont pas dédaigné de se faire acteurs eux-mêmes (César, Caligula, Néron, Vitellus, Domitien, Commode, etc.). Ainsi procède Bruscambille, dans le prologue « En faveur de la scène » :

> [...] plusieurs graves et honorables personnages [...] ont fait profession de notre exercice [celui de comédien], témoin Jules César tenant son Elius, pour montrer l'affection qu'il a jadis portée aux comédiens. […] Ainsi que Néron qui ne dédaignait de monter sur les théâtres publics, pour représenter des jeux olympiques. De même faisait Octavius, ce tant généreux guerrier, et tant d'autres, comme Sophocle, Térence, Plutarque et Eschyle[22].

Loin de condamner les comédiens, et à travers eux le théâtre, par une loi d'infamie qui ne touchait que les mimes et les bateleurs, Rome les célébrait officiellement et en faisait les compagnons des plus grands. Et rien ne montre mieux l'estime où était la scène que les exemples d'empereurs qui montaient eux-mêmes sur les planches : preuves vivantes que « le théâtre n'est pas seulement un art respectable, mais un art princier, qui a conquis le sommet de l'État », et qui permettent d'opérer un « renversement essentiellement rhétorique : le théâtre du pouvoir démontre le pouvoir du théâtre[23] ».

Dans cette perspective, il vaut la peine de s'arrêter sur deux explications circonstanciées de l'infamie, celle de Scudéry et celle de Guillot-Gorju, comédien renommé qui avait remplacé Gaultier-Garguille dans les farces de l'hôtel de Bourgogne. Chacun des deux auteurs élabore une petite fiction politico-juridique, qu'il extrapole à partir de l'idée du théâtre antique comme activité noble par excellence, séduisant les grands personnages de l'État et les plus grands souverains, au point de les conduire sur la scène. Le premier, avec l'*Apologie du théâtre*, avance que les arrêts contre les comédiens viennent de ce que « quelques méchants princes les avaient aimés [les comédiens] et que, condamnant leur mémoire, [le Sénat] croyait devoir condamner aussi tout ce qu'ils avaient approuvé[24] » : la condamnation est donc symbolique et politique, elle ne repose aucunement sur une prétendue immoralité de la pratique théâtrale.

---

[19] Mlle de BEAULIEU, *op. cit.*, fol. 7v° ; Antoine DE LA BARRE, *Lettre apologétique ou defence contre le libelle du Pere Augustin touchant la comédie par le sieur ADLB*, s.l., 1640, dans Ubaldo FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas, Rome, Bulzoni, 2008, p. 225-235 ; SCUDERY, *op. cit.*, p. 74 ; d'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 699-700 ; BRUSCAMBILLE, *op. cit.*, p. 457 (« Triacleur : vendeur de thériaque. Il ne se dit qu'en mauvaise part des saltimbanques, et charlatans qui débitent la thériaque, ou autres drogues sur un théâtre », *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

[20] Mlle de BEAULIEU, *op. cit.*, fol. 13 v°.

[21] Sir Philip SIDNEY, *An Apologie for poetrie*, Londres, 1595, H2r° ; Heywood, *op. cit.*, E2r°.

[22] BRUSCAMBILLE, « En faveur de la scène », *Les Nouvelles et Plaisantes Imaginations*, éd. cit., p. 504 ; Elius n'est pas identifié ; Octavius désigne Auguste.

[23] F. LECERCLE, *art. cit.*, p. 117.

[24] SCUDERY, *op. cit.*, p. 79 : « Ainsi l'on peut connaître facilement que ces ordonnances dont les ennemis de la comédie pensent la pouvoir battre en ruine, ne furent jamais faites contre elle. [...] Et certainement s'il est arrivé quelquefois que le Sénat ait prononcé des arrêts contre les comédiens, ce n'a pas été pour leurs crimes, ni pour les

L'explication de Guillot-Gorju est plus circonstanciée. Il commence par une courte discussion juridique qui restreint la portée de la loi : d'une part, la condamnation porte sur l'abus et non pas sur l'usage, et d'autre part, le mot de « comédien » ne se trouve pas dans les textes. Surtout, la loi s'explique par la raison d'État :

> Mais qui pénétrera plus avant dans l'intention de la loi, on verra que c'est par un intérêt public et une raison d'État qu'on a été contraint de coucher en tels et tels termes cette loi. Les premiers Empereurs de Rome s'étaient trouvés assez souvent parmi les troupes de comédiens pour leur plaisir, et à leur exemple il n'y a point de doute que les enfants des meilleures et plus nobles familles eussent embrassé cette condition, si par le frein des lois on n'eût su dextrement arrêter la violence de cette inclination qui les y poussait, aussi bien qu'elle en pousserait encore beaucoup de notre temps qui au lieu de s'occuper aux grandes et héroïques actions, où leur noblesse les destine, les ferait passer leurs meilleures années dans la douceur de cette vie voluptueuse[25].

L'exemple des premiers Empereurs de Rome aurait pu susciter une foule de vocations parmi les plus nobles familles et détourner ainsi les jeunes gens des exploits auxquels ils étaient destinés. L'infamie visait donc à écarter l'aristocratie de la profession de comédien afin d'assurer la défense de l'empire, et non à condamner la profession comme telle. Il faut évidemment faire la part de ce que doit cette justification à la logique de l'éloge paradoxal, ainsi qu'à une éventuelle inspiration autobiographique : Guillot-Gorju, de son véritable nom Bertrand Hardouin de Saint-Jacques, avait fait des études de médecine avant de devenir comédien. Mais il ne faut pas pour autant négliger l'imaginaire du premier théâtre que construit cette petite fiction : celui d'un art qui aurait surpassé l'art militaire dans le cœur des jeunes gens, et qui aurait ainsi concurrencé le métier des armes et la gloire qu'on pouvait en attendre. Ce rapport de concurrence entre le théâtre et la guerre, qui fait fonds sur le parallèle classique des armes et des lettres, devient dans d'autres discours apologétiques un rapport d'assistance ou de collaboration.

Du lieu de débauche à l'auxiliaire politique et militaire

Ainsi Mlle de Beaulieu affirme-t-elle que « les Romains ont plus assujetti d'hommes par ces inventions [*i. e.* le théâtre] que par leurs armes », et en utilisant à contresens une réponse de l'acteur Pylade à Auguste (« il t'est nécessaire, ô César, que j'amuse le peuple »), elle fait du théâtre antique un adjuvant politique[26]. Heywood, on l'a vu, donne lui aussi ce rôle d'auxiliaire militaire et politique à son théâtre originaire : la première fonction du théâtre, tant chronologiquement qu'axiologiquement, est d'affermir le courage des guerriers, de pousser les grands à conquérir la gloire, en particulier par les armes. Dans la continuité de cette argumentation, il ajoute que les sages et les princes de la Grèce avaient inclus l'apprentissage de la scène dans l'éducation des jeunes aristocrates : ces derniers étaient d'ailleurs les seuls à profiter de cette pratique, afin de les enhardir lors de leurs futures ambassades[27].

---

vices de leur profession, mais ç'a été seulement parce que quelques méchants princes les avaient aimés, et que condamnant leur mémoire, il croyait devoir condamner aussi tout ce qu'ils avoient approuvé. »

[25] Bertrand Hardouin de Saint-Jacques dit GUILLOT-GORJU, *Apologie de Guillot-Gorju, adressée à tous les beaux esprits*, Paris, Blageart, 1634, p. 6-7.

[26] Mlle de BEAULIEU, *op. cit.*, fol. 15r° et 14r°.

[27] HEYWOOD, *op. cit.*, C2v°-C3r°.

Pour percevoir toute la portée de cette alliance première entre le théâtre et la guerre, il importe de rappeler que certains adversaires l'accusent d'être une école de mollesse qui plonge le pays dans la déchéance et qui transforme la vaillance militaire en un penchant à se « vautrer dans le giron des femmes[28] ». Que le théâtre soit inévitablement un lieu de débauche, Gosson le prouve par l'origine : c'était déjà le cas en Grèce et à Rome. Pour la Grèce, il emprunte ainsi à Xénophon le récit d'une représentation de l'histoire de Bacchus et Ariane : la gestualité des acteurs est si lascive que les spectateurs quittent la représentation pour aller assouvir un désir irrépressible[29]. Pour Rome, et l'argument est plus probant, il revient sur l'enlèvement des Sabines ; celui-ci, on le sait, eut lieu dans un théâtre, lors de jeux auxquels Romulus avait convié les Sabins :

> The first building of theatres was to ravish the Sabines, and that they were continued in whoredom ever after, Ovid confesseth in these words :
> *Scilicet ex illo solemnia more Theatra*
> *Nunc quoque, formosis insidiosa manent.*
> As the first, so now, theatres are snares unto fair women. And as I told you long ago in my *School of Abuse*, our theatres and playhouses in London are as full of secret adultery as they were in Rome[30].

Le premier des théâtres fut donc construit pour enlever les Sabines et ces lieux ont continué depuis à être des agents de fornication : à Londres comme autrefois à Rome, l'adultère secret pullule dans les théâtres[31]. Le détail du texte reprend l'idée de la corruption originelle puisqu'il s'agit du premier théâtre, dans un sens à la fois abstrait et architectural (« *building* »). L'idée d'ensemble est d'ailleurs assez fidèle à Ovide qui, dans *L'Art d'aimer*, achève son récit sur la citation donnée par Gosson : « C'est assurément depuis cette histoire que les théâtres ordinaires / Sont pour les belles, aujourd'hui encore, des guet-apens » (v. 133-134). Avant Gosson, un autre adversaire du théâtre, John Northbrooke, avait déjà mobilisé ce récit fondateur de Rome pour montrer que le théâtre était intrinsèquement diabolique, comme lieu des transgressions sexuelles et origine d'une discorde destructrice entre les deux nations[32].

On pourrait croire que l'épisode est si accablant qu'il est irrécupérable par la défense. Pourtant, Heywood va le reprendre à son compte, d'une manière tout à fait intéressante – et non

---

[28] « Wallowing into ladies'lap », c'est ainsi que Stephen GOSSON stigmatise les effets du théâtre (*The Schoole of Abuse*, Londres, T. Woodcocke, 1579, B8v°-C1r°) ; l'attitude d'Hamlet, qui pose sa tête sur les genoux d'Ophélie lors de la représentation de *La Souricière*, pourrait bien être une réponse provocatrice à cette critique, à quelques années de distance.

[29] GOSSON, *Playes Confuted in Five Actions*, Londres, Thomas Gosson, s.d. [1582], G4v°-G5r° ; ce deuxième traité de Gosson, qui succède à *The School of Abuse* et en durcit le ton, répond à la défense de Thomas Lodge évoquée plus haut (voir note 12) et suscitée justement par son premier traité.

[30] *Ibid.*, G6r° ; « Le premier des théâtres fut construit pour l'enlèvement des Sabines, et ils sont depuis, et pour toujours, dévolus à la prostitution ; Ovide d'ailleurs l'avoue dans ses vers : *Scilicet ex illo solemnia more Theatra / Nunc quoque, formosis insidiosa manent.* Depuis l'origine et encore aujourd'hui, les théâtres sont des pièges pour les femmes honnêtes. Et comme je vous l'ai dit déjà dans mon traité *L'École des vices*, nos théâtres de Londres sont envahis par les adultères secrets comme ils l'étaient à Rome ».

[31] La construction syntaxique souligne d'ailleurs la souillure héritée de l'origine : « as the first, so now… », « in London… as in Rome ».

[32] John NORTHBROOKE, *Treatise where in Dicing, Dauncing, Vaine plaies or Enterludes... are reprooved by the authoritie of the worde of God and auncient Writers*, Londres, H. Bynneman, 1577, p. 60.

pas malhabile, comme le disent la plupart des critiques qui se sont penchés sur ce texte[33]. Ces derniers, prompts à souligner la supériorité de l'argumentaire adverse, voient une maladresse dans le choix du comédien-poète actionnaire des *Admiral's Men* et qui recevait des commandes de la cour…

Heywood inverse en fait complètement la valeur de l'événement, grâce à son insertion dans la logique argumentative et en changeant l'élément significatif du récit. L'enlèvement des Sabines trouve sa place au début du premier livre du traité, dans le cadre de la démonstration des pouvoirs du théâtre, et en particulier de sa capacité à enflammer le cœur des soldats et des souverains. Ovide partageait déjà cette opinion, avance Heywood. Pour le montrer, il traduit d'abord l'intégralité du récit pris dans *L'Art d'aimer*, tout en s'arrêtant prudemment au vers 132. Puis, il le reformule, en resituant l'événement dans son contexte de fondation de la ville et du peuple romain, et en centrant l'épisode sur la construction du théâtre par Romulus, pour finalement conclure que depuis lors, les Romains, au sommet de leur gloire, ont toujours édifié des théâtres et des amphithéâtres[34].

Ce théâtre mythique est en fait apologétique à quatre titres. En premier lieu, il est une nouvelle preuve que le théâtre encourage la valeur et les exploits : cela découle d'une part, de l'insertion dans l'argumentation et d'autre part, du contenu même du récit, les spectateurs romains se transformant sur le champ en héros. En second lieu, l'épisode dit que le théâtre peut être un rouage essentiel d'une stratégie militaire. En troisième lieu, il confirme que *ab urbe condita*, les Romains construisent des théâtres. Enfin, et surtout, il montre que le théâtre contribue à la fondation de Rome, au sens où sans théâtre, il n'y aurait pas eu de Cité : le théâtre est digne, légitime, etc., non seulement parce qu'il *existe depuis les origines* de Rome, mais plus encore parce qu'il *est aux origines* de Rome. Voilà un théâtre originaire qui se confond avec les origines mythiques de la cité romaine – et donc avec celles de l'Angleterre, le passé romain étant alors perçu comme le passé du royaume, selon le principe de la *translatio imperii*.

De façon plus prudente mais aussi moins hardie, Scudéry mettra également à distance l'accusation de débauche en replaçant le théâtre au cœur de la Rome fantasmée des origines. La naissance de la tragédie en l'an 540, sous le consulat de Quintus Fabius, ainsi que l'affirme Tite-Live, est pour lui la preuve qu'elle n'est pas une invention de la débauche des premiers Césars, mais bien des premiers Romains, austères et vertueux, et qui en garantissent ainsi « l'innocence et la pureté[35] ».

À la question de savoir si l'acteur romain peut défendre le théâtre, à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle, en Angleterre et en France, on peut donc répondre par l'affirmative. Avec

---

[33] C'est le cas notamment de Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981, p. 117-118 ; et de Janet CLARE, « 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 XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pise, ETS, 2008, p. 53-68.

[34] HEYWOOD, *op. cit.*, B4r°-C1r°.

[35] SCUDERY, *op. cit.*, p. 29-30 : « […] je prétends fermer la bouche à ces ennemis de la comédie et de la vérité, qui tâchent de la faire passer dans la croyance de tout le monde pour une invention de la débauche des premiers Césars, elle qui fut pourtant établie par ces même dictateurs, que l'on allait prendre à la charrue pour les mettre à la tête d'une armée, à qui l'on ôtait le soc de la main pour leur donner le bâton de général, qui de tant de provinces conquises n'avaient en propre qu'un arpent de terre, dont les filles étaient mariées du trésor commun, et lesquels mouraient si pauvres qu'on faisait leurs funérailles même aux dépens du public. L'innocence et la pureté de ces généreux et premiers Romains témoigne assez celle de la comédie, car des hommes qui ne pouvaient souffrir les choses superflues, et qui se refusaient quasi les nécessaires, n'auraient eu garde d'établir les défendues. »

lui et à travers lui, le théâtre antique, théâtre des origines possédant éventuellement une dimension mythique, peut fournir une autorité morale, politique et poétique pour légitimer la pratique de la scène. Dans le même temps et avec des principes rhétoriques symétriques, il constitue aussi un atout majeur dans les mains des détracteurs. Dans le cadre partagé du régime de l'imitation, il apparaît en effet nécessaire aux deux camps, chacun lui donnant évidemment un visage radicalement différent.

Mais s'agit-il finalement de « fantasme » chez les défenseurs ? Peut-être pas. On assiste bien à l'élaboration d'un imaginaire des origines du théâtre, d'où découle sa nature et qui prouve sa dignité, sa pureté et son utilité. Mais la reconstitution plus ou moins imaginée du théâtre antique par les apologistes purge scrupuleusement la charge fantasmatique attachée au théâtre originaire des adversaires. Elle en normalise les pratiques, à la fois d'un point de vue moral, d'un point de vue social et d'un point de vue politique ; il n'y a plus de sang, plus de sexe, plus de diable ; en revanche, il y a toujours plus de pouvoir. Face à cette constellation de faits, d'anecdotes, de récits, d'autorités qui forment l'imaginaire d'un théâtre antique légitimant et anoblissant, on ne peut qu'être frappé par la façon dont les polémistes et les dramaturges ne cessent de multiplier les liens du théâtre, et de ses praticiens, avec le pouvoir – les hommes de pouvoir et les buts du pouvoir : la conquête militaire, la police des sujets. Bien loin d'être une pratique marginale, le théâtre se trouve ainsi, dès l'origine, parfaitement intégré à la république, à la société (par le biais des comédiens), à la vie politique (par sa fonction militaire et morale), à l'espace politique (par les constructions), et même à l'appareil d'État (par ses fréquentations).

Les textes polémiques en faveur du théâtre ne reviendront pas par la suite sur cette intégration politique, du moins jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Les textes dramatiques sont en revanche moins univoques à cet égard. Les tragédies qui ont pour protagoniste un acteur romain mettent elles aussi sur le devant de la scène ce lien avec le pouvoir – ce fantasme de pouvoir ? –, mais elles lui font perdre son caractère de preuve évidente de la légitimité du théâtre[36]. Si Genest et Paris, le comédien de la tragédie de Massinger, formulent explicitement une apologie du théâtre, la représentation de leur pratique tend en revanche à la fragiliser : favoris de tyrans sanguinaires, poètes et interprètes de pièces aux effets douteux (visant à ridiculiser les chrétiens, suscitant des passions incontrôlées, sans efficace sur les vices qu'elles prétendent réformer…), ils ne sont pas sans dévoyer quelque peu l'art dramatique. Certes, à l'échelle de l'œuvre, les pièces récupèrent une dimension apologétique, que le théâtre soit l'instrument du salut ou celui du dévoilement du pouvoir destructeur des passions. Elles n'en dénoncent pas moins au passage une forme d'assujettissement du théâtre au pouvoir politique. Dans les textes dramatiques du premier XVIIe siècle, le théâtre originaire est alors moins fantasmé comme idéal qu'exploré comme modèle problématique – preuve que la scène théâtrale permet des nuances que la scène polémique, qui n'est pas pour autant dépourvue d'audaces, ne peut guère s'autoriser.

Clotilde THOURET

[36] LOPE DE VEGA, *Lo fingido verdadero*, 1608-1614, publ. 1620 ; MASSINGER, *The Roman Actor*, 1626, publ. 1629 ; Jean de ROTROU, *Le Véritable Saint-Genest*, 1644-1646, publ. 1647 ; Nicolas Mary, sieur DESFONTAINES, *L'Illustre Comédien, ou Le Martyre de saint Genest*, 1644, publ. 1645.