



HAL
open science

”The yarest boar in his parish (Vanbrugh)” : figures du théâtrophobe dans les défenses du théâtre au XVIIe siècle

Clotilde Thouret

► To cite this version:

Clotilde Thouret. ”The yarest boar in his parish (Vanbrugh)” : figures du théâtrophobe dans les défenses du théâtre au XVIIe siècle. Littératures classiques, 2019, La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle, vol. 1 “ Controverses et polémiques ”, 98, pp.161-172. 10.3917/li-cla1.098.0161 . hal-02903514

HAL Id: hal-02903514

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02903514>

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.

« The yarest boar in his parish » (Vanbrugh) Figures du théâtraphobe dans les défenses du théâtre au XVII^e siècle

Clotilde Thouret

Université de Lorraine (LIS – Littératures, Imaginaire, Sociétés)

La théâtraphobie en pays théâtrophile

« *The yarest boar in his parish* », c'est-à-dire : « le pourceau le plus vif de sa paroisse ». C'est à cette figure animalière que le dramaturge anglais John Vanbrugh compare Jeremy Collier dans *A Short Vindication of the Relapse and the Provok'd Wife from Immorality and Prophaneness*¹. Ce petit traité répond à la condamnation de l'ancien ecclésiastique (*A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*) portant sur le théâtre contemporain en général et sur celui de Vanbrugh en particulier : moquant le copieux relevé des immoralités et des obscénités fait par Collier, le dramaturge lui prête un flair de cochon truffier et l'accuse ainsi d'avoir un esprit mal tourné, voire de montrer une obsession bestiale pour la chose. Renvoyer ainsi l'accusation à l'adversaire vise évidemment à disqualifier son propos ; quant à la raillerie spirituelle, elle cherche à construire, avec la complicité du lecteur (« *I refer myself to the reader here again* »), un front contre l'offensive moralisante que connaît alors l'Angleterre. On le voit, si la figure du théâtraphobe dans le discours adverse prend des traits plaisants et, au moins en partie, fictionnels, elle n'en est pas moins révélatrice d'une stratégie polémique et d'enjeux moraux et politiques qui dépassent le seul règlement de compte personnel.

En fait, on peut distinguer trois modalités principales de la théâtraphobie dans les apologies et plus largement dans les textes qui défendent le théâtre. La première est l'éventuelle hostilité des défenseurs eux-mêmes, du moins leur hostilité à l'égard d'un certain théâtre, ou leur « *antitheatrical prejudice* » pour reprendre le titre de Jonas Barish². Elle prend la forme d'une méfiance à l'égard des comédiens, des spectacles et des théâtres publics, ou d'une condamnation de la pratique contemporaine, et s'exprime souvent par une volonté réformatrice. Ainsi Jonson déplore-t-il les pratiques des « *poetasters* », les mauvais poètes qui ne montrent au théâtre « que paillardise, propos impies, blasphème³ », et d'Aubignac évoque la « vieille corruption » dans laquelle le théâtre français est retombé, en raison des « farces impudentes » et des « comédies libertines, où l'on mêle bien des choses contraires au sentiment de la piété et aux bonnes mœurs⁴ ». Cette intersection du discours des détracteurs et

¹ Vanbrugh, *A Short Vindication of the Relapse and the Provok'd Wife from Immorality and Prophaneness*, Londres, H. Walwyn, 1698, p. 26 (à propos d'une équivoque un peu leste citée par Collier) : « *I refer myself to the reader here again, whether this gentleman [Collier] does not give us another instance of his having a very quick nose, when some certain things are in the wind. I believe had the obscenity he has routed up here been buried as deep in his churchyard, the yarest boar in his parish would hardly have tossed up his snout at it* » : « J'en appelle de nouveau au lecteur sur ce point : ce gentilhomme ne nous donne-t-il pas ici un autre exemple de son flair étonnant, lorsque certaines choses sont dans l'air ? Je crois que si l'obscénité qu'il a repérée ici avait été bien enterrée dans le cimetière de son église, le pourceau le plus vif de sa paroisse n'aurait que difficilement posé son groin dessus. »

² J. Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981.

³ Jonson, *Volpone*, « The Epistle », *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, éd. D. Bevington, M. Butler et I. Donaldson, Cambridge, Cambridge UP, 2012 : , t. 3, p. 28 : « *nothing but ribaldry, profanation, blasphemy* ».

⁴ D'Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, N. Pépingué, 1666, chap. XII « Que la représentation des comédies et des tragédies ne doit pas être condamnée tant qu'elle sera modeste et honnête », p. 244-245. Texte disponible sur le site du projet « La haine du théâtre » : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/aubignac_dissertation_1666.

de celui des partisans a déjà retenu l'attention de la critique ; c'est d'ailleurs cette perspective qui domine dans les études qui prennent pour objet les discours des défenseurs⁵.

De manière plus évidente, la théâtrophobie est également présente dans les textes apologétiques sous la forme de l'argumentaire des détracteurs, notamment pour préluder à la rédargution. Plus ou moins précise, plus ou moins identifiable, la citation de l'argument adverse, parfois assorti de son autorité, est un phénomène omniprésent dans le discours polémique en général et dans les controverses sur le théâtre en particulier. La troisième modalité de présence de la haine du théâtre dans l'autre camp est la figure du théâtrophobe lui-même, avec sa condition, ses traits de caractères, ses intentions. Le texte peut renvoyer à une figure générique ou à un ou plusieurs individus précis, ceux-ci étant nommés ou non. Le farceur Bruscombille évoque ainsi l'accusation de « quelques faquins de la racaille du peuple », personnages ignorants à qui il promet une « réprimande [qui] forgera un mors à leur médisance, et charmera ces mâtins d'un sort de silence éternel⁶ » ; cherchant à défendre les comédiens contre l'invective du pasteur Rivet, l'acteur Antoine de La Barre dit répondre à « ce moine réformé [qui] a donné l'essor à sa méditation frénétique, pour choquer [la] profession [de comédien]⁷ ».

Ces deux dernières modalités – discours et figures de l'adversaire – relèvent de la dimension fondamentalement dialogique du discours polémique, identifiée comme une caractéristique majeure du genre par Marc Angenot et Catherine Kerbrat-Orecchioni⁸. Si l'on reprend les distinctions de Gilles Declercq, la première relève de l'argument *ad hominem*, et la deuxième de l'argument *ad personam*. Dans le premier cas, l'argumentation vise l'énonciation et s'attache « à ce que l'adversaire a dit de l'objet » ; aussi demeure-t-elle dans le domaine du raisonnement car elle prend appui sur la *doxa* de l'adversaire pour réfuter son argument. Dans le deuxième cas, l'argument tend à réfuter l'énonciateur, à le disqualifier et renonce à toute pertinence logique⁹. Je me contenterai ici de la figure du théâtrophobe : dans cet océan de discours, elle offre à l'analyse une prise, petite mais puissante, car elle est

⁵ Voir par exemple Barish, *op. cit.*, « Jonson and the Loathèd Stage », p. 132-154 et « Three Caroline 'Defenses' of the Stage », dans A. R. Braunmuller et J. C. Bulman (dir.), *Comedy from Shakespeare to Sheridan: Essays in Honour of Eugene Waith*, Newark, University of Delaware Press, 1986, p. 194-212. ; T. Murray, « From Foul Sheets to Legitimate Model: Antitheater, Text, Ben Jonson », *New Literary History*, vol. 14, n° 3, Spring 1983, p. 641-664 ; M. Vuillermoz, « Le spectacle en procès. Réflexion sur le sens des réquisitoires chez les théoriciens du théâtre à l'âge classique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2006/3, vol. 106, p. 629-641. Ces manifestations d'hostilité chez les défenseurs ne sont généralement pas à prendre pour argent comptant ; elles ont des visées stratégiques : mettre en avant sa propre production par exemple, ou condamner une partie de la pratique, notamment le spectacle, pour mieux défendre le théâtre (c'est l'idée que défend M. Vuillermoz, *art. cit.*). Sur le cas de Ben Jonson, voir C. Thouret, « Réflexions théoriques sur l'utilité du théâtre au XVII^e siècle : Ben Jonson et Pierre Corneille face aux querelles », dans B. Louvat et F. March, *Les théâtres anglais et français (XVI^e-XVIII^e s.)*. *Contacts, circulation, influences*, Rennes, PUR, 2016, p. 89-91.

⁶ Bruscombille, « Du loisir », *Les Nouvelles et plaisantes Imaginations* [1613], dans *Œuvres complètes*, éd. H. Roberts et A. Tomarken, Paris, Champion, 2012, p. 417.

⁷ La Barre, *Lettre apologétique ou defence contre le libelle du Pere Augustin touchant la comédie par le sieur ADLB*, s.l., 1640, p. 2-3 : « ce moine réformé a donné l'essor à sa méditation frénétique, pour choquer cette profession [celle des comédiens] [...]. Ce qui m'a le plus étonné ç'a été qu'après avoir lu son libelle intitulé [Le Théâtre du monde] par lequel il prétend assujettir la liberté de notre vie, j'ai trouvé qu'il était de la nature de ces écrevisses, où il y avait plus à éplucher qu'à prendre, que ses arguments étaient des galimatias, et qu'il savait mieux débiter une invective, qu'enseigner une doctrine, faire le Rabelais que le Théologien [...] ». Sur cet épisode complexe, voir U. Floris, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, éd. L. Mulas, Rome, Bulzoni, 2008, p. 203-256 (où se trouvent reproduits le texte de La Barre et la réplique de Rivet).

⁸ C. Kerbrat-Orecchioni, « Le polémique et ses définitions », dans C. Kerbrat-Orecchioni, N. Gelas *et al.* (dir.), *Le Discours polémique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980, p. 5 ; M. Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 33-34.

⁹ G. Declercq, « Avatar de l'argument *ad hominem* », dans G. Declercq, M. Murat et J. Dangel (dir.), *La Parole polémique*, Paris, Champion, 2003, p. 327-376.

révélatrice des dynamiques des controverses et de leurs enjeux. Après quelques réflexions sur l'ensemble du corpus, je centrerai le propos sur Jeremy Collier, « the yarest boar in his parish » plongeant ses ramifications politiques dans plusieurs directions.

Portraits de l'adversaire en ridicule : une stratégie défensive

Dans ce panorama seront surtout mobilisés des textes français et anglais. Le corpus polémique espagnol, très riche et à bien des égards essentiel à la compréhension du phénomène des controverses¹⁰, est nettement moins saillant de ce point de vue : le discours adversaire est cité, les détracteurs sont parfois accusés de manipuler les autorités, en particulier les textes des Pères, mais on ne passe que rarement de l'argument *ad hominem* à l'argument *ad personam* – à l'exception notable de la polémique de 1682, autour de l'*Aprobación* du père Guerra, où plusieurs textes des deux camps adoptent un ton franchement satirique¹¹.

L'adversaire, qu'il soit un adversaire générique ou un détracteur particulier, apparaît d'abord sur le mode de l'évocation. Contre un livre « imprimé en Allemagne » dont elle ne dit presque rien¹², Mlle de Beaulieu prend en 1603 la défense du théâtre et d'Isabella Andreini ; elle ouvre son traité par un portrait des « réformateurs », esprits malades qui se piquent de tout reprendre, mélancoliques aux fantaisies sans consistance, égarés par « leurs sens impurs¹³ ». Il peut aussi être convoqué par l'interpellation : ainsi Thomas Lodge s'adresse-t-il constamment à Thomas Gosson dans sa réponse à *The School of Abuse*. C'est pour lui un moyen de faire allusion au passé d'acteur et de dramaturge de son adversaire, et de le renvoyer à son échec universitaire (il n'a pas obtenu de diplôme) pour dénigrer son savoir :

Hélas, pauvre Irus, il faut que tu mendies encore quelque temps à la porte du savoir ; tu n'as pas encore obtenu la maîtrise des connaissances. Nourris-toi encore de sagesse, utilise ton talent pour le zèle et non pour satisfaire ton envie ; n'abuse pas de ton savoir en condamnant ce qui est incomparable. Je rougirais, de devenir prédicateur après avoir été acteur ; encore faudrait-il que tu aies assez de zèle pour prêcher.¹⁴

¹⁰ Voir M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, PUM, 1990 ; et dans ce volume, les articles de F. d'Artois (« “ Y Agustino, capitán de todos ” ») et A. Teulade (« Politique du débat sur le théâtre : le cas de l'Espagne du Siècle d'Or »).

¹¹ Sur cet épisode de la controverse espagnole, voir C. Herzig, « L'Affaire Guerra » : un épisode de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre dans l'Espagne de Charles II. *Textes et contextes (1682-1684)*, Thèse, Université de Toulouse II-Jean Jaurès, 2003 (pour les textes satiriques : p. 355 et suiv.) ; et sa contribution à ce volume (« Considérations sur la querelle du théâtre en Espagne... »). Plus tôt dans le siècle, il convient de mentionner la défense du poète et ecclésiastique valencien Pedro Jacinto Morlá : intitulée *Sátira en defensa de las comedias*, cette réponse manuscrite à un sermon théâtrophobe de Luis Pedro Crespí est d'une ironie mordante ; sur ce texte, voir J. Mouyen, « Un témoignage valencien de la controverse éthique sur la licéité du théâtre : la *Sátira en defensa de las comedias* de Mosén Pedro Jacinto Morlá », *Bulletin Hispanique*, t. 96, n° 2, 1994, p. 301-334.

¹² Il s'agit en fait du *Traité des jeux comiques et tragiques* (s.l., Jacob Salesse, 1600), du pasteur et théologien protestant, Daniel Tilenus ; d'origine allemande, installé à Sedan et futur précepteur du cadet du duc de Bouillon. Nous devons à Marie-Thérèse Mourey d'avoir identifié ce premier traité français contre le théâtre.

¹³ Beaulieu, *La Première Atteinte contre ceux qui accusent les comédies, par une demoiselle française*, Paris, Jean Richer, 1603, p. 1 : « Nous sommes en un temps où il se trouve des esprits semblables aux corps malades, qui s'offensent de toutes choses, et méprisent ce qu'ils ne peuvent imiter. Ils veulent tout réformer, et sont si difformes, que les objets plus agréables sont des chimères à leurs yeux blessés. [...] surtout imitant les vautours qui ne s'attachent qu'à la charogne [...] leurs sens impurs ne voient qu'impureté, et leurs âmes ensevelies dans les ténèbres de leur présomption ne jouit que d'une fausse lumière. » Texte disponible sur le site du projet « La haine du théâtre » : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/haine-theatre/beaulieu_premiere-atteinte_1603

¹⁴ Lodge, *A Reply to Stephen Gosson's Schoole of Abuse*, Londres, 1579, p. 8 : « *Alas simple Irus, beg at knowledge's gate awhile; thou hast not won the mastery of learning. Wean thy self to wisdom, and use thy talent in zeal not for envy; abuse not thy knowledge in dispraising that which is peerless. I should blush, from a player to become an envious preacher, if thou had zeal to preach* ».

Non seulement, Gosson se trouve ravalé à une infériorité qui l'exclurait du Parnasse (il était dramaturge), mais il serait également indigne d'être prêtre (il était alors en train de le devenir). D'autres attaques sont plus subtiles, comme lorsque le poète aborde la censure morale de la comédie antique :

Aucun crime n'échappait aux réprimandes de ces hommes. Un voleur répugnait à se montrer aux spectacles ; un lâche n'y aurait jamais assisté ; un médisant détestait cette compagnie ; et, pour ma part, j'aurais pas pu te blâmer, Gosson, de ne pas aller au théâtre.¹⁵

Sans être tout à fait formulée, l'attaque est claire : Gosson a pris en haine le théâtre parce que celui-ci dénonce des vices et des faiblesses dont il est lui-même coupable.

Enfin, le théâtraphobe apparaît parfois dans le cadre d'une construction fictionnelle de la scène polémique. Dans le *Théâtre français*, Chappuzeau donne comme origine de cette défense du théâtre essentiellement mondaine et morale, une conversation d'honnêtes gens, dont certains s'étaient prononcés par ignorance contre le théâtre¹⁶. Dans *The Roman Actor* (1626), Massinger incarne l'ennemi du théâtre dans le consul Aretinus, espion de l'empereur qui croit avoir fait l'objet de la satire de leur dernière comédie et qui cherche à se venger. Le plus souvent, le portrait est plus moqueur et l'attaque plus incisive car la fictionnalisation de la scène de la controverse est un procédé puissant pour ridiculiser l'adversaire. Dans *Bartholomew Fair*, Jonson transpose la polémique en une dispute qui oppose un puritain, Zeal-of-the-Land Busy, à une marionnette. Prétendant céder au besoin d'une femme enceinte (la fille de sa protégée) et sous prétexte de montrer sa haine du judaïsme (et ainsi se distinguer de cette religion à laquelle on l'accuse d'appartenir, lui et ses frères), le puritain se rend à la foire pour y manger du cochon. Alors que Leatherhead, le montreur de marionnettes, commence la représentation, le spectacle est interrompu par Busy, qui entre en scène en pourfendant les idoles¹⁷ et qui cherche à se battre avec les marionnettes. Pour civiliser ce déchaînement de violence, le voleur Edgworth propose une « dispute » (« *disputation* »). Leatherhead délègue la défense à la marionnette Dionysius car, dit-il, « je ne suis très versé dans les polémiques que nous avons avec les hypocrites »¹⁸. S'ensuit alors un échange d'arguments, dans lequel la marionnette se défend contre les accusations puritaines en faisant valoir l'autorisation légale du Master of Revels, son intégration comme véritable profession dans le *commonwealth*, l'absence d'impiété de sa pratique, et surtout le fait qu'il ne se travestit pas – et pour cause : il n'a pas de sexe et le montre en levant son vêtement. Busy reconnaît sa défaite (« Je suis réfuté », « *I am confuted* ») et prend place dans le public. Cette déconfiture n'est qu'un aspect du ridicule du personnage car il est en outre coupable de ce dont il accuse le théâtre : Busy est hypocrite et impie, il s'abandonne aux plaisirs de la chair, se comporte en parfait parasite du *commonwealth*. L'avatar de Collier inspiré du personnage de Tartuffe et inventé par Thomas Brown pour sa comédie de 1704, *The Stage-Beaux Toss'd in a Blanket*, ne présente pas des traits beaucoup plus flatteurs¹⁹. Fulminant contre « *the smut*,

¹⁵ *Ibid.*, p. 37 ; « [...] there was no abuse but these men reprehended it. A thief was loath to be seen on their spectacles; a coward was never present at their assemblies; a backbiter abhorred that company; and I myself could not have blamed you (Gosson) for exempting your self from this theatre. »

¹⁶ Chappuzeau, *Le Théâtre français* [1674], éd. C. J. Gossip, Tübingen, Gunter Narr, 2009, « Aux amateurs du théâtre », p. 4-5.

¹⁷ Il crie : « *Down with Dagon, down with Dagon !* » ; Dagon était le dieu des Philistins, mi-homme mi-poisson (2 Samuel 5). Ben Jonson, *Bartholomew Fair* [1614, publ. 1640], *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, éd. cit, t. 4, V, 5, l. 1, p. 410.

¹⁸ *Ibid.*, V, 5, l. 26-27, p. 412 ; « *I am not well studied in these controversies between the hypocrites and us* ».

¹⁹ Brown, *The Stage-Beaux Toss'd in a Blanket, or Hypocriste Alamode ; Expos'd in a True Picture of Jerry ----- A Pretending Scourge to the English Stage*, Londres, J. Nutt, 1704. La pièce, jouée en 1704, reprend presque intégralement les personnages et les répliques de *La Critique de l'École des femmes* (acte I) tout en amplifiant le texte et l'action (acte II et III).

prophaneness and blasphemy of the stage », plaidant pour la suppression de tous les lieux de plaisirs (jusqu'aux lieux d'aisances), Sir Jerry Witwood cherche pourtant à séduire la prude Clemene et se laisse emporter jusqu'à la violence avant d'être surpris dans cette situation par toute la compagnie au dernier acte²⁰. Alors qu'il demande à ce que sa folie ne soit pas révélée aux poètes, Urania et Dorimant se promettent au contraire de la leur dévoiler afin de dénoncer ce vice.

Les défenses du théâtre déploient donc sur ce terrain une veine satirique très riche, la très grande majorité des apparitions des ennemis du théâtre étant moqueuses et ironiques²¹. Elles dessinent une figure de théâtraphobe aux traits finalement assez récurrents, qui lui donnent pratiquement le statut d'un personnage type : mélancolique²², avare, hypocrite, agressif, dominé par ses passions et ses désirs lascifs (d'où son obsession à relever des équivoques prétendument immorales), plein de ressentiment à l'égard d'un divertissement qui accapare une richesse qui devrait lui revenir²³ ou, pire, qui dénonce ses propres vices – outre Gosson, on aura reconnu les adversaires du *Tartuffe*²⁴.

Les défenseurs peuvent tirer plusieurs bénéfiques polémiques de l'argument *ad personam*. Il s'agit évidemment de mettre les rieurs de leur côté par la raillerie et l'ironie mordante. C'est aussi une manière de retourner contre les adversaires les accusations majeures formulées à l'encontre du théâtre : là réside l'intérêt de les qualifier d'hypocrites ou d'en faire des êtres obsédés et concupiscent²⁵. Dans le prologue des « Pythagoriens » de Bruscombille, l'inversion des rôles prend la forme de leur châtement annoncé pour le Jugement dernier²⁶ : le farceur réécrit ainsi à sa manière la péroraison célèbre du traité de Tertullien, où l'on voit les poètes et les acteurs de tragédie s'abîmer dans les flammes.

S'attacher au détracteur peut également constituer une stratégie polémique alternative en permettant au défenseur de n'avoir pas à s'engager sur le fond de la question. C'est ce que fait Racine dans *Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires et des deux Visionnaires* (janvier 1666). En mobilisant toute sa culture éristique acquise à Port-Royal, il réduit les éléments de l'argumentaire apologétique à leur plus simple expression pour les rediriger contre la personne de Nicole et, par amalgame, contre les jansénistes. Ainsi de l'autorité des grands poètes de l'Antiquité dont les ennemis du théâtre condamnent les héritiers en ce siècle : pourquoi ces Messieurs de Port-Royal, qui donnent « des rangs dans l'autre monde » se mêleraient-ils de régler « les récompenses de celui-ci » ? Leur intervention dans le domaine des Belles Lettres témoigne moins d'un souci moral que de leur « passion » et de leur

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

²¹ Entre un tiers et la moitié des textes apologétiques adoptent une tonalité satirique. Le détracteur adopte dans l'immense majorité des cas un *ethos* sérieux, et il vitupère directement contre les acteurs et les théâtres, ignorant le plus souvent les défenseurs comme tels (à l'exception des intervenants dans l'affaire Guerra, voir *supra*).

²² L'accusation se trouve chez Beaulieu (*Première atteinte...*, *op. cit.*, fol. 1v^o), Heywood (*An Apology for Actors*, Londres, N. Okes, 1612, B1r^o) et Davenant (« Prologue », *The First Dayes Entertainment at Rutland House* [1657], dans *The Dramatic Works of William Davenant*, vol. III, Edimbourg-Londres, William Paterson-Sotheran, 1873 : il donne au détracteur les traits de Diogène).

²³ Le Pierce Penniless de Nashe accuse ainsi les taverniers d'être à l'origine de l'offensive contre les théâtres de Londres (« The Confutation of Citizens' Objections against Players », dans Nashe, *Pierce Penniless His Supplication to the Divell*, Londres, Abel Jeffes, 1592, dans *Three Elizabethan pamphlets*, éd. G. R. Hibbard, New York, Barnes & Noble, 1951, p. 130).

²⁴ Molière, *Tartuffe*, « Préface », dans *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 2010, p. 91 : « les hypocrites n'ont point entendu raillerie ; ils se sont effarouchés d'abord, et ont trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces et de vouloir décrier un métier dont tant d'honnêtes gens se mêlent. C'est un crime qu'ils ne sauraient me pardonner ; et ils se sont tous armés contre ma comédie avec une fureur épouvantable. Ils n'ont eu garde de l'attaquer par le côté qui les a blessés : ils sont trop politiques pour cela, et savent trop bien vivre pour découvrir le fond de leur âme. »

²⁵ Baker (*Theatrum redivivum, or The Theatre vindicated*, Londres, Francis Eglesfield, 1662, p. 55) souligne la complaisance de Prynne à raconter les turpitudes d'Héliogabale et de Tibère.

²⁶ Bruscombille, « Des Pythagoriens », *op. cit.*, p. 389.

prétention tyrannique (ils revendiquent une autorité dans un domaine où ils ne peuvent légitimement légiférer). Le dramaturge reprend également la nécessité de la récréation, argument thomiste usé jusqu'à la corde, mais il le décline dans une attaque contre les écrits des Messieurs de Port-Royal, jugés répétitifs et froids :

Enfin je vous demanderais volontiers ce qu'il faut que nous lisions, si ces sortes d'ouvrages nous sont défendus. Encore faut-il que l'esprit se délasse quelquefois. Nous ne pouvons pas toujours lire vos livres ; et puis, à vous dire la vérité, vos livres ne se font plus lire comme ils faisaient. Il y a longtemps que vous ne dites plus rien de nouveau.²⁷

Corneille adoptera une stratégie similaire dans la préface d'*Attila*, qui témoigne d'un véritable art de l'esquive. « Pour fermer la bouche à ces ennemis d'un divertissement si honnête et si utile », il invoque – comme Racine l'avait fait avant lui – la traduction des comédies de Térence par le janséniste Lemaistre de Sacy puis il les défie de soumettre, comme il se propose de le faire pour les siens propres, l'ensemble de leurs écrits « à la censure des puissances, tant ecclésiastiques que séculières sous lesquelles Dieu [les] fait vivre²⁸ », insinuant ainsi le doute sur l'orthodoxie des offensives jansénistes. Si cette stratégie dérivative a des raisons différentes pour les deux auteurs, elle profite cependant dans les deux cas des difficultés dans lesquelles se trouvait alors Port-Royal à l'égard du pouvoir papal comme du pouvoir monarchique (la paix de l'Église ne sera en effet signée qu'en 1668)²⁹.

On le voit, il s'agit enfin et surtout, de disqualifier l'adversaire, et par là de dénier toute légitimité à son discours. Le principal ressort de la disqualification réside dans la réduction de l'attaque contre le théâtre à un règlement de compte personnel. Au gré des polémiques et des polémistes, les défenseurs reformulent l'offensive anti-théâtrale en défense d'intérêts particuliers (les adversaires de *Tartuffe* ou les jansénistes), ou bien en vengeance de blessures narcissiques de la part de ceux qui voient leurs vices épinglés par la comédie (c'est l'insinuation de Lodge à l'égard de Gosson), ou encore en assaut aux motivations égoïstes (la cupidité pour Nashe, Guillot-Gorju, ou Brown). La figure du théâtraphobe permet en effet de personnaliser voire de psychologiser l'origine même de la théâtraphobie et par là de limiter la portée des arguments de fonds.

La « Collier Controversy » : personnalisation et politisation

Le pamphlet de Jeremy Collier, *A Short View on the Immorality and Prophaneness of the English Stage* paraît en 1698³⁰ et déclenche la querelle la plus longue et la plus volumineuse de l'histoire du théâtre en Angleterre. Baptisée The Jeremy Collier Controversy, elle a depuis longtemps été recensée et cartographiée, et sa dimension politique assez largement reconnue³¹. Après la parenthèse puritaine, les contraintes sur les mœurs s'assouplissent

²⁷ Racine, « Lettre à l'auteur des *Hérésies imaginaires* et des deux Visionnaires », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. R. Picard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 19-20.

²⁸ Corneille, *Attila*, « Préface », dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 3, 1987, p. 642.

²⁹ Sur Racine, voir G. Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006, p. 258 et suiv. ; sur la préface d'*Attila*, voir mon édition sur le site « Les Idées du théâtre » : <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/>.

³⁰ La condamnation porte avant tout sur le théâtre contemporain et ses mauvais usages, car Collier reconnaît la légitimité intrinsèque du théâtre et son pouvoir d'amélioration morale. Il reviendra cependant sur cette concession dans *A Farther Vindication of the Short View*, son quatrième traité publié pendant la polémique, en 1708.

³¹ Sister Rose Anthony fait un résumé descriptif et partisan mais presque complet de la controverse dans *The Jeremy Collier Stage Controversy (1698-1726)* [1937], New York, Benjamin Blom, 1966. Voir aussi M. Corder, « Playright versus Priest : Profanity and the Wit of Restoration Comedy », dans D. Payne Fisk (dir.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 209-225 ; R. D. Hume, « Jeremy Collier and the Future of the London Theatre in 1698 », *Studies in Philology*, n° 96, 1999, p. 480-511.

significativement et le nouveau règne ouvre une ère de plaisirs effrénés, mettant le théâtre au premier rang d'entre eux. Avec la Glorieuse Révolution du Prince d'Orange à l'automne 1688, qui devient Guillaume III, l'atmosphère change : le roi annonce dès février 1689 une réforme des mœurs et le pays connaît une grande vague de piété sermonnaire et oratoire dans laquelle le théâtre est souvent attaqué comme cause de l'apostasie nationale. Il constitue une cible évidente dans le mouvement de reprise en main des mœurs, tel qu'il est mené par exemple par les Societies for the Reformation of Manners³² : divertissement favori des rois catholiques (ou soupçonnés de l'être)³³, profitant du succès nouveau des actrices et de leurs conquêtes amoureuses, connu surtout pour ses comédies railleuses et provocantes, le théâtre de la Restauration apparaissait comme l'emblème de la débauche ayant succédé à la rigueur puritaine.

Le livre de Collier suscite immédiatement toute une série de réponses, de justifications et défenses, qui prennent les formes les plus diverses (préfaces, lettres, traités...) et qui provoquent en retour de nouveaux textes du camp adverse. Les discours portent en priorité sur la moralité du théâtre et sa possible conformité avec la piété, mais ils renvoient pour la quasi-totalité d'entre eux au contexte politique. Cela tient en premier lieu à l'histoire de Collier lui-même : il embrasse la carrière ecclésiastique avant d'être privé de sa charge quand il refuse de prêter serment à Guillaume III ; il est ensuite déclaré hors-la-loi pour avoir donné l'absolution à deux Jacobites qui avaient tenté d'assassiner le couple royal³⁴. C'est aussi un effet de l'Interregnum, qui a scellé l'alliance entre la monarchie et le théâtre : comme l'opposition puritaine a interdit les théâtres avant de faire exécuter Charles I^{er}, l'invective contre le théâtre peut désormais s'interpréter comme une tentative de sédition avec une facilité déconcertante. De plus, les dramaturges de l'époque, en particulier ceux qui se trouvent impliqués nommément dans le pamphlet de Collier (Dryden, Congreve, Vanbrugh, D'Urfey), appartiennent à l'élite politique et fréquentent les milieux du pouvoir ; aristocrates, courtisans, ils sont pour certains d'entre eux des Whigs convaincus (Vanbrugh par exemple). Enfin, plus généralement, la défense de la moralité se trouve alors peu à peu redéfinie en termes politiques plutôt qu'en termes religieux ; le blasphème et l'hérésie sont ainsi définis comme des violations de l'ordre public et peuvent donner lieu à des procès pour « seditious and blasphemous libel ». Or Collier s'attaque en particulier aux blasphèmes occasionnés par les comédies et aux offenses que représente pour le Clergé les personnages de prêtres ridicules ; c'est là une nouveauté de son argumentaire, avec la place accordée aux spectatrices, la mise en cause de pièces précises, la condamnation de la satire de la noblesse et, plus généralement, du *wit*. Ces deux derniers griefs placent aussi son discours sur le terrain de la politique. À propos de la tendance de la comédie à donner aux personnages de qualité les traits du libertin, du débauché ou du *fool*, il conclut par ces mots : « j'espère que les poètes n'ont pas l'intention de faire revivre le vieux projet des Levellers, et de faire voter la suppression de la chambre des Lords³⁵ ». Quant à l'esprit (*wit*), il était alors de plus en plus perçu comme la marque du libertinage et un instrument de subversion dangereux contre lequel le gouvernement lui-même devait agir, voire légiférer³⁶.

Les textes de la Collier Controversy prennent de fait une inflexion politique plus marquée, ou du moins plus explicite, que dans les querelles précédentes. La plume satiriste des

³² Les Societies for the Reformation of Manners se sont développées dans les années 1690 et ont demandé l'interdiction du théâtre dès 1694.

³³ Chacun des théâtres londoniens devait posséder une loge royale.

³⁴ Le roi le gratifiera néanmoins d'un *nolle prosequi* à la suite de son traité et il sera félicité par Tenison, l'archevêque de Canterbury, qui l'avait plus tôt condamné comme prêtre schismatique et séditieux.

³⁵ Collier, *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage*, Londres, S. Keble, 1698, p. 175 : « I hope the poets don't intend to revive the old project of levelling, and vote down the house of peers ».

³⁶ Voir R. D. Lund, *Ridicule, Religion and Politics of Wit in Augustan England*, Ashgate, 2012, en part. chap. 2 « Libertine Wit and the Collier Stage Controversy », p. 61-90.

apologistes exploite presque systématiquement le statut de hors-la-loi du *non-juror* et ses démêlés avec le pouvoir. Ainsi Elkanah Settle l'appelle « jacobite »³⁷. D'Urfey dans sa « Preface » à *The Campaigners* rappelle l'absolution donnée aux conspirateurs et dit le soupçonner de catholicisme voire d'appartenir à la Compagnie de Jésus³⁸. Il prolonge d'ailleurs sa préface par une fable allégorique assez savoureuse intitulée « The Dog and the Otter » : Collier y est dépeint sous les traits d'une loutre sans loyauté, rebelle et hypocrite, s'excluant du domaine où les animaux vivaient en paix sous l'autorité d'un propriétaire généreux, se consumant dans le *spleen* et avouant que son entreprise est une vengeance personnelle. Bref, un personnage malfaisant et néfaste pour le royaume.

Plus généralement, les défenseurs associent l'invective contre le théâtre avec la rébellion et même avec le régicide. L'auteur anonyme de *A Letter to A. H. Esq.* accuse la chaire d'avoir des effets plus néfastes que la scène et finalement d'encourager la sédition voire le massacre. Il ponctue cette réflexion d'une question éloquente : « Qui a jamais appris à égorger un roi en allant au théâtre³⁹ ? ». Dès les débuts de la controverse et cette fois sous une plume qui faisait alors autorité, on trouve une riposte de même nature : dans l'« Épître à l'auteur », que Motteux joint à la préface et à la traduction de la lettre du P. Caffaro qui précèdent *Beauty in Distress*, le grand John Dryden lance une philippique contre les Puritains qui condamnent le théâtre, détournent les mots en blasphème, causent le scandale, appellent à la rébellion et ont réduit la scène au silence afin de pouvoir exécuter leurs tragédies dans les champs⁴⁰... L'amalgame de Collier avec les Puritains a beau demeurer implicite, elle n'en est pas moins le principe polémique du texte. Finalement, ce sont les théâtrophobes – et Collier, par assimilation – qui agitent les passions mauvaises et en particulier les passions politiques. Gildon, le premier à réagir au pamphlet dans la préface de son *Phaeton*, accuse son auteur de malhonnêteté et de diffamation, avant de défendre la poésie dramatique comme le moyen le plus efficace de « promouvoir la vertu et la sagesse, et le devoir suprême d'un Anglais (après de l'amour de Dieu, qui est toujours le premier), l'amour de notre pays » – une raison « pour laquelle je recommande tout particulièrement le théâtre à M. Collier » ajoute-t-il⁴¹.

On le voit, au contenu politique des accusations se combine dans la plupart des cas ce qu'on peut appeler une politique de la forme : car chercher à contrer l'offensive morale par l'ironie et la satire c'est user précisément de ce qu'elle prétend interdire, pour en revendiquer l'usage tout autant que pour narguer l'adversaire. De ce point de vue, le plus habile et le plus provocateur des défenseurs est sans conteste John Vanbrugh. Il prétend être d'accord avec Collier sur la visée morale de la comédie et affecte l'innocence et la bonne volonté, mais c'est pour mieux lancer ses piques assassines⁴². Au tout début du traité, il reconnaît ainsi volontiers

³⁷ [Elkanah Settle], *A Farther Defence of Dramatick Poetry, Being the second part of the review of Mr. Collier's View of the immorality and Profaneness of the Stage*, Londres, Elizabeth Whitcock, 1698, p. 6.

³⁸ En raison de certaines condamnations précises de répliques que D'Urfey juge excessives ; « Preface », *The Campaigners, or, The Pleasant Adventures at Brussels, with a familiar Preface upon a Late Reformer of the Stage, ending with a satirical Fable of The Dog and The Otter (sic)*, Londres, A. Baldwin, 1698, p. 4, 7 et 16.

³⁹ *A Letter to A. H. Esq. Concerning the Stage*, Londres, A. Baldwin, 1698, p. 11 ; « *Whoever learnt to cut a King's Throat by seeing of plays?* »

⁴⁰ Dryden, « To my Friend, the Author », dans Peter Motteux, *Beauty in Distress*, Londres, Daniel Brown, 1698, p. 27-28.

⁴¹ Gildon, *Phaeton, or The Fatal Divorce*, Londres, Abel Roper, 1698, s.p. : « *the wit of man can invent no way so efficacious, as dramatick poetry, to advance virtue and wisdom, and the supreme duty of an English man (next the love of God which is always supreme), the love of our Country, a lesson I shall particularly recommend the stage for to M. Collier* ». La tonalité ironique fragilise quelque peu la revendication morale et patriotique ; sur le *Phaeton* de Gildon, voir la contribution de Zoé Schweitzer dans ce volume.

⁴² Certains commentateurs semblent s'être laissé prendre à ces affirmations, qualifiant la défense de Vanbrugh de sincère ou de maladroite ; voir par exemple l'édition de *The Provok'd Wife* par A. Coleman (Manchester University Press, coll. The Revels Plays, 1982, p. 169) ; M. Corder juge que ses arguments manquent de pertinence (art. cit.). Je développe cette interprétation dans « Between Jest and Earnest : Ironical Defenses of

la nécessité de la modestie pour une femme et pour un homme d'Église, et ajoute : « si je tenais les rennes, la première serait privée de mari, et le second, de charge, s'ils ne possédaient pas cette qualité⁴³ », où l'allusion perfide au passé du *non-juror* est plus que transparente. En fait, tout le texte est ponctué d'insinuations moqueuses : il accuse Collier de lancer une querelle par motivation corporatiste et non par respect de Dieu (« *the quarrel of his gown, and not of his god* ») ; il souligne l'infériorité de son rang social en usant de métaphores militaires et tennistiques pour décrire le débat polémique ; il rapproche ses accusations de celles du clergé catholique ; il soupçonne, enfin, sa vocation de s'enraciner dans l'avarice et l'ambition, et ses interprétations des répliques équivoques dans la perversité qui le caractérise (« *the yarest boar...* »)⁴⁴. Vanbrugh donne ainsi une image dévastatrice de son adversaire et l'utilise pour une véritable démonstration de *wit* – qui participe donc de la contre-offensive politique.

Pour être une élaboration largement fictionnelle, le théâtrophobe des théâtrophiles n'en pas moins un prisme révélateur des controverses. Il permet d'abord de relever une différence entre les deux pays envisagés : le défenseur anglais emprunte plus facilement le chemin de la satire, et même de la satire personnelle, que le défenseur français. Cela s'explique par la différence entre les deux traditions poétiques mais aussi par les relations intenses entre le théâtre et la monarchie anglaise, en particulier après l'Interregnum, qui donnent aux dramaturges une position de force et donc une assurance dont leurs homologues français ne peuvent se prévaloir. Du point de vue de la dynamique polémique, la recherche de la disqualification de l'adversaire par tous les moyens montre bien qu'il s'agit moins de le réfuter ou de le convaincre dans un échange d'idées, que de s'adresser à son propre parti ou à une troisième instance – l'amalgame entre théâtrophobie et sédition, en particulier en Angleterre, pouvant d'ailleurs s'entendre comme une demande d'intervention à destination du pouvoir institué. Enfin, cette veine satirique et facétieuse aborde non seulement des questions centrales dans le débat (le rôle du théâtre dans l'espace social et politique, son utilité morale) mais elle favorise aussi, par sa nature même, l'expression de certains aspects qui peuvent demeurer ailleurs plus dissimulés (les tensions politiques et religieuses, la professionnalisation de la pratique théâtrale et la rémunération des comédiens, la responsabilité du spectateur), tout en se transformant à l'occasion – pouvoir magique du *wit* – en territoire possible de l'hétérodoxie.

Theatre in Seventeenth-Century England and France », *Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research*, 29/1, January 2015 (« Writing against the stage », dir. L. C. Connors), p. 35-55.

⁴³ Vanbrugh, *A Short Vindication*, *op. cit.*, p. 6 ; « *had I the ruling of the Roast, the one shou'd neither have a Husband, nor the t'other a Benefice without it* ».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5, 7, 14, 17, 29-30, 34, 40, 52.