

LE SPECTACLE EN PROCÈS.

Réflexions sur le sens des réquisitoires chez les théoriciens du théâtre à l'âge classique

Marc Vuillermoz

P.U.F. | *Revue d'histoire littéraire de la France*

**2006/3 - Vol. 106
pages 629 à 641**

ISSN 0035-2411

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2006-3-page-629.htm>

Pour citer cet article :

Vuillermoz Marc, « Le spectacle en procès. » Réflexions 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. DOI : 10.3917/rhlf.063.0629

Distribution électronique Cairn.info pour P.U.F..

© P.U.F.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LE SPECTACLE EN PROCÈS. RÉFLEXIONS SUR LE SENS DES RÉQUISITOIRES CHEZ LES THÉORICIENS DU THÉÂTRE À L'ÂGE CLASSIQUE

MARC VUILLERMOZ*

Deux paradoxes touchant le statut du spectacle dans l'art dramatique à l'âge classique sont à la base de cette étude. Le premier, souvent signalé, oppose pratique et théorie théâtrales. On sait en effet qu'au XVII^e siècle le *théâtre*, dans tous les sens du terme (le genre littéraire, la représentation des pièces et le lieu de cette représentation) est largement tributaire d'une esthétique du spectaculaire, qui conditionne son évolution. Les auteurs incorporent dans leurs pièces tout un ensemble d'éléments destinés à frapper les sens des spectateurs, les comédiens déclament en accompagnant leurs modulations vocales d'une gestuelle stylisée très ostentatoire, les salles les plus prestigieuses s'équipent de machines toujours plus sophistiquées susceptibles de produire des effets « merveilleux » qui enchantent toutes les strates du public. Pourtant, les doctes et les dramaturges eux-mêmes font preuve d'une attitude très peu favorable au spectacle, qui varie de la circonspection de principe à la franche hostilité. L'autre paradoxe — qui a nettement moins retenu l'attention des critiques, et sur lequel nous nous concentrerons principalement — vient du fait que, dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler la « Querelle sur la moralité du théâtre », le spectacle constitue la cible commune des adversaires et des défenseurs du théâtre. L'attitude de ces derniers semble ainsi doublement contradictoire : d'une part car elle revient à condamner ce qui fait l'attrait

* Université de Savoie.

le plus manifeste du théâtre au yeux du public ; d'autre part parce qu'elle donne l'impression que les promoteurs du théâtre se rallient aux positions de ses détracteurs.

Comme on le voit, la contradiction se situe seulement dans l'un des deux camps, et notre propos sera naturellement de chercher à éclairer le sens de ces paradoxes apparents qui y voient le jour. Mais ceux-ci ne peuvent véritablement se comprendre qu'à la lumière de la position adverse. Nous commencerons donc par examiner la nature et les enjeux des arguments avancés par les ennemis du théâtre dans le grand concert de voix qui s'élèvent contre les artifices de la scène.

Peu de querelles ont fait couler autant d'encre savante que celle qui s'attache à la moralité du théâtre. Pour ne citer que les principales contributions qui ont marqué les dernières décennies, les travaux de M. Fumaroli, ceux de J. Dubu, et bien sûr la magistrale étude de L. Thirouin¹, à laquelle la première partie du présent article est particulièrement redevable, ont parfaitement dégagé la complexité des réquisitoires formulés par les adversaires religieux (et plus précisément augustinien) du théâtre. Aussi nous contenterons-nous dans ces premiers paragraphes de proposer un travail de synthèse, axé sur la question spécifique du spectacle théâtral.

Face aux efforts de ceux qui entendent faire de la salle de théâtre un lieu respectable propice à l'amendement moral, la réaction religieuse s'attache à définir un lien indissociable entre le spectacle et le vice. Le raisonnement est simple. L'expression scénique, du fait de sa spécificité, impose techniquement certains « contenus » et en exclut d'autres. Or ce qui se prête à une actualisation spectaculaire, c'est précisément ce que la morale religieuse réprouve : les passions violentes, dont les principales sont l'amour et l'orgueil. Réciproquement, les vertus chrétiennes — l'humilité, la patience, la modération, le silence... — sont par nature non-spectaculaires. Toute tentative d'accommoder ces vertus à la scène est donc promise à l'échec. Pire, les pièces qui prétendent réaliser ce compromis, excitent en nous, sous le vernis de la dévotion, les passions les plus profanes. Telle est une des causes principales de l'animosité marquée de Conti à l'égard de *Polyeucte* :

1. Voir, entre autres : M. Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e siècle », *Bulletin de la Société française de philosophie*, juillet-septembre 1990 ; *idem*, « *Sacerdos sive rhetor, orator sive histrio* : rhétorique, théologie et « moralité du théâtre » en France de Corneille à Molière », *Héros et orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, p. 449-491 ; J. Dubu, *Les Eglises chrétiennes et le théâtre*, PUG, 1997 ; L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

[...] y a-t-il rien de plus sec et de moins agréable que ce qui est de saint dans cet ouvrage ? Y a-t-il rien de plus délicat et de plus passionné que ce qu'il y a de profane ? Y a-t-il personne qui ne soit mille fois plus touché de l'affliction de Sévère lorsqu'il trouve Pauline mariée, que du martyre de Polyeucte ? Il ne faut qu'un peu de bonne foi pour tomber d'accord de ce que je dis. Aussi Dieu n'a pas choisi le théâtre pour y faire éclater la gloire de ses martyrs².

Quelles que soient les intentions du dramaturge (et si parfaite la moralité des comédiens fût-elle), le spectacle théâtral appelle donc nécessairement le vice. Et ce vice, il l'inocule particulièrement bien en raison du fonctionnement même de la représentation, tel qu'on le conçoit généralement au XVII^e siècle. Les premiers touchés sont les comédiens, contraints qu'ils sont de ne représenter que des passions vicieuses, les seules à pouvoir éveiller l'intérêt du spectateur³. En effet, il est couramment admis que, pour donner une expression vraiment convaincante des passions des personnages qu'ils incarnent, les acteurs doivent éprouver eux-mêmes ces troubles de l'âme et, par voie de conséquence, en subir l'empreinte indélébile. Tel est « l'horrible danger de l'imitation »⁴ : on n'imité pas impunément ; toute activité mimétique engendre chez l'imitateur une altération de l'être par la réalité imitée, à la faveur d'un processus de contagion⁵. Celle-ci s'étend ensuite au spectateur par le jeu de l'identification au héros, laquelle est encore bien plus prégnante à la représentation qu'à la lecture, en raison de la fascination exercée par le mimétisme de l'image scénique. Investie d'un pouvoir hypnotisant apte à générer une illusion absolue, cette image s'oppose à l'icône religieuse (qui *figure* une réalité sans prétendre l'imiter) et entre en concurrence avec elle. Nous touchons là à un autre grand argument développé par l'Église à l'encontre du spectacle théâtral, celui de la rivalité diabolique : rivalité de la représentation scénique par rapport à la liturgie, rivalité du comédien par rapport au prêtre, dont il constitue la parodie blasphématoire⁶.

Il ressort de cette rapide synthèse que les adversaires du théâtre font du spectacle une partie essentielle de l'art dramatique, qui joue un rôle prépondérant dans la gestation des pièces (et ceci en imposant une écriture

2. Conti, *Traité de la Comédie et des Spectacles* [1^{re} éd. 1666], [in] P. Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd L. Thirouin, Paris, Champion, 1998, p. 205 (cité par L. Thirouin, *op. cit.*, p. 93).

3. Le problème est posé clairement dès le titre du chapitre XVI du *Traité de la Comédie* de Nicole : « Le but de la Comédie engage les poètes à ne représenter que des passions vicieuses ».

4. J. Morel, « De l'horrible danger de l'imitation. Réflexions sur le théâtre français au second quart du XVII^e siècle », *Revue de la Comédie Française*, janvier 1988, repris dans *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 189-196.

5. Repris notamment par Nicole, dans son *Traité de la Comédie*, cet argument souvent développé par les adversaires du théâtre trouve sa source principale dans le troisième livre de la *République*. Pour une étude de l'inspiration platonicienne des réquisitoires contre le théâtre, voir M. Fumaroli, *art. cit.* et L. Thirouin, *op. cit.*, p. 56-62.

6. Voir à ce sujet L. Thirouin, *op. cit.*, p. 64-65.

du vice, puisque seules les passions vicieuses peuvent passer la rampe) et dans le plaisir que l'on prend à la *Comédie*. Nous avons pu voir par ailleurs que les critiques ne portent pas sur un type particulier de spectacle, mais sur le spectacle en lui-même. C'est que, en cherchant à saper les fondements mêmes de la représentation, les moralistes entendent récuser toute tentative de conciliation entre vertus chrétiennes et art dramatique, et écarter la possibilité de relativiser les dangers du théâtre. Beaucoup plus efficaces que les diatribes lancées contre l'inconduite et l'immoralité supposées des comédiens, les arguments d'ordre strictement techniques permettent d'établir une équation évidente entre le théâtre, le spectacle et le vice. Enfin, cet angle d'attaque permet également aux adversaires du théâtre de se dissocier clairement de la position adverse, celles des poéticiens, qu'ils accusent de se retrancher dans des considérations abstraites d'ordres esthétique et métaphysique :

L'idée générale qu'on peut se former de la Comédie, c'est-à-dire du poème dramatique, n'est autre chose que la représentation naïve d'une action, ou pour mieux dire d'un événement, dans sa substance et dans ses circonstances. [...] Dans cette idée générale, il n'est ni bon ni mauvais : il est susceptible de toutes sortes de sujets et de toutes sortes de circonstances. Et tant qu'il demeure dans cette indétermination, qui n'a d'être que dans l'esprit des hommes et dans les livres de Poétique, il n'est digne ni d'approbation, ni de blâme. Ce n'est pas aussi par cet endroit que je prétends examiner la Comédie : le discours que j'ai entrepris appartient à la morale et non pas à la métaphysique : je veux parler de la Comédie comme on la joue, et point du tout comme on ne la joue pas⁷.

En regard de la parfaite cohérence des détracteurs du théâtre, l'attitude des doctes et des dramaturges peut sembler de prime abord quelque peu déroutante, dans la mesure où elle procède à la fois d'une apologie du théâtre et d'un réquisitoire contre le spectacle. Mais la contradiction s'estompe dès que l'on envisage l'argument le plus répandu dans le discours théorique, à savoir l'extériorité du spectacle par rapport à l'art poétique (art poétique qui se confond, sous la plume des théoriciens, avec l'art du théâtre). L'argument n'est pas nouveau puisqu'il est déjà formulé dans la *Poétique* d'Aristote, à la fin du chapitre 6 :

Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabriquant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes⁸.

On sait combien ce passage capital et très problématique de la *Poétique* a pu susciter de perplexité et d'interprétations divergentes.

7. Conti, *op. cit.* p. 196.

8. 50 b 15-20. Traduction R. Dupont-Roc et J. Lallot, dans leur édition de la *Poétique*, Paris, Seuil, 1980.

Comment admettre, en effet, que ce qui « exerce la plus grande séduction » au théâtre soit précisément ce qui lui est le plus « étranger » ? Par ailleurs, comment concilier ces assertions avec le début du même chapitre, dans lequel Aristote considère le spectacle comme une « partie » de la tragédie, et même la partie la plus générale, qui, à ce titre, « englobe tout ». Sans chercher pour l'instant à résoudre ces questions épineuses, contentons-nous de souligner que chez Aristote, et plus encore chez les théoriciens du XVII^e siècle, l'extériorité déclarée du spectacle repose sur une conception extrêmement cloisonnée du travail théâtral : d'un côté, le poète dramatique, qui livre un texte clos et achevé contenant en son sein toutes les indications nécessaires à son éventuelle actualisation scénique ; de l'autre, les comédiens et le décorateur, simples exécutants ignorant tout de l'art poétique, que l'on classe parmi les « mécaniques ».

Dans cette optique, les auteurs qui s'emploient à valoriser la dimension spectaculaire de leurs pièces — en intégrant par exemple dans leurs textes des éléments destinés à frapper les sens des spectateurs — sont accusés d'incompétence, car ils sont supposés avoir recours à des artifices étrangers pour masquer leur incapacité à susciter l'émotion au moyen de leur art (à savoir par la maîtrise du logos). Sur ce point, les doctes restent unanimes, même ceux qui, comme Sarrasin ou La Mesnardière, manifestent un certain intérêt pour l'« appareil de la scène »⁹. Selon le premier, certains poètes, « pour exciter la pitié et la terreur, se sont servis de l'art des Comédiens, d'autant qu'ils ne connaissaient pas bien le leur »¹⁰. La Mesnardière lui fait écho en considérant qu'« il y a de la bassesse à chercher ses avantages dans les choses extérieures qui ne sortent point du Poète, et de qui le Décorateur devrait recevoir les louanges »¹¹. Ainsi faut-il admettre que « l'Écrivain mérite beaucoup de louanges lorsque par le seul discours il produit les mêmes effets que les Spectacles réels »¹².

Quel que soit le discrédit jeté sur l'expression scénique, il ressort de ces différentes considérations que l'art du poète (qui s'exerce essentiellement dans la mise en intrigue du sujet) et le spectacle sont placés, sinon sur un pied d'égalité, du moins dans une relation de concurrence, l'un et l'autre étant susceptibles de générer « les mêmes effets ». Pourquoi, dès lors, ne pas envisager un partage harmonieux des territoires en admettant que la beauté et l'émotion puissent naître tantôt de l'agencement des faits dans l'intrigue, et tantôt du spectacle ou d'autres « choses extérieures » ?

9. Rappelons que La Mesnardière consacre le chapitre XI de sa *Poétique* à « L'appareil ou Disposition du Théâtre ».

10. *Discours de la Tragedie ou Remarques sur l'Amour tyrannique de Monsieur de Scudery, A Messieurs de l'Academie française*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 103.

11. *La Poétique*, Paris, Sommaille, 1639, réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 420.

12. *Ibid.*, p. 212.

Telle est la position de Corneille, qui opère une distinction entre « tragédies parfaites » dans l'absolu — tragédies dans lesquelles la perfection procède de la construction de l'action — et tragédies « parfaites en leur genre », dont la perfection dépend de « la pompe des Vers, ou de la magnificence du spectacle, ou de quelque autre agrément qui vienne d'ailleurs que du Sujet »¹³. Cette division bipartite du champ tragique permet d'accorder un droit de cité au spectacle, mais elle introduit du même coup un cloisonnement marqué entre spectacle et art poétique. Or il est possible de concilier ces deux vecteurs d'émotion dans une même œuvre. Il suffit pour cela d'établir entre eux une relation de complémentarité en introduisant un rapport inversement proportionnel entre le degré de complexité de l'histoire et la présence d'éléments spectaculaires. C'est bien ce type de rapport qui sous-tend la taxinomie aristotélicienne, lorsque le Stagirite répartit les tragédies en quatre classes, au chapitre XVIII de la *Poétique*, les deux types opposés étant la « tragédie complexe » (la meilleure) — qui, du fait de l'extrême élaboration de son action, peut se passer d'éléments spectaculaires — et à l'autre bout, la « tragédie-spectacle », dans laquelle la linéarité et l'extrême dénuement de l'intrigue appellent en contrepartie une présence forte du spectacle. Ainsi, d'un type à l'autre, spectacle et action s'équilibrent, se compensent dans des proportions diverses¹⁴. Or cette solution de conciliation — que Corneille et Molière tenteront de mettre en pratique, notamment en élaborant des genres dramatiques nouveaux et éminemment spectaculaires tels que la tragédie à machines ou la comédie-ballet — se heurte à une idée couramment admise dans la réflexion théâtrale du XVII^e siècle : le spectacle nuit à l'art poétique. Pour illustrer ce propos, on nous permettra de reprendre un célèbre extrait abondamment cité de la préface de l'*Aminte* (1632) de Rayssiguier :

La plus grande part de ceux qui portent le teston à l'Hôtel de Bourgogne veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et le changement de la face du Théâtre, et que le grand nombre des accidents et aventures extraordinaires leur ôtent la connaissance du sujet, ainsi ceux qui veulent faire le profit et l'avantage des messieurs qui récitent leurs vers sont obligés d'écrire sans observer aucune règle¹⁵.

En fustigeant les goûts du public de l'Hôtel de Bourgogne, Rayssiguier souligne le danger principal du spectacle, danger qui consiste à « ôter la connaissance du sujet ». Or, dans une perspective aristotéli-

13. Corneille, *Discours de la tragédie*, [in] *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Louvat-Escola, Paris, GF, 1999, p. 107.

14. Voir à ce sujet les analyses pénétrantes de R. Dupont-Roc et J. Lallot dans leur édition de la *Poétique*, *op. cit.* p. 296-298.

15. Paris, Courbé, 1632, [in] Dotoli, *Temps de Préfaces*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 265-266.

cienne (qui est celle de Rayssiguier en 1632 et de l'ensemble des promoteurs du « classicisme moderne »¹⁶), c'est précisément la perception globale du sujet qui doit garantir l'émotion véritable. Cette vue générale de l'enchaînement des faits est donc parasitée par l'irruption d'éléments spectaculaires sur lesquels le champ de vision du spectateur est contraint de se focaliser. Voilà pourquoi le spectacle, à cause de l'éblouissement momentané qu'il génère, est particulièrement préjudiciable à la réception de la pièce, et plus exactement à ce qui en fait tout son prix, à savoir sa *dispositio*. Partant de ces considérations pour bâtir une réflexion sur la catharsis, Aristote et ses interprètes français du XVII^e siècle en viennent à opposer crainte ou terreur intellectuelles, provoquées par la perception du déroulement général des événements tragiques, et horreur visuelle, suscitée par le spectacle direct de la violence. On ne saurait plus, dès lors, envisager un quelconque rapport de concurrence ou de complémentarité, entre spectacle et art poétique, puisque le premier crée une diversion qui va directement à l'encontre du but recherché au moyen du second. Mais surtout, l'un et l'autre génèrent des effets qualitativement différents : alors que l'enchaînement (vraisemblable ou nécessaire) des faits offert à la contemplation réfléchie du spectateur est apte à susciter chez lui une crainte épurée qui fait partie intégrante du plaisir cathartique, le spectacle — qui paralyse ses facultés intellectuelles, et l'empêche par là même de jouir d'une vue d'ensemble sur les événements — ne peut générer que l'horreur brute, sensation désagréable, inutile et entièrement étrangère à la catharsis¹⁷.

Revenons-en maintenant à la citation de Rayssiguier, car elle contient un autre des grands griefs dont le spectacle fait constamment l'objet. Selon l'adaptateur français de l'*Aminte*, les auteurs qui veulent « contenter » les yeux des spectateurs de l'Hôtel de Bourgogne, satisfaire leur goût pour le spectaculaire « sont obligés d'écrire sans observer aucune règle ». Autant dire que le spectacle et les règles s'excluent mutuellement. Leur incompatibilité supposée est une idée tellement ressassée à l'âge classique, qu'elle a fini par devenir un topos de la critique théâtrale, topos que même les meilleurs exégètes actuels du théâtre du XVII^e reprennent souvent sans réel examen. H. Baby, par exemple, dans son excellente étude sur la tragi-comédie, écrit de manière symptomatique : « du récit horrible, on passe à l'événement horrible, dont la représentation entraîne fort logiquement le mépris des règles »¹⁸. En quoi donc le spectacle

16. Nous empruntons cette expression commode à G. Forestier pour désigner les artisans de la nouvelle dramaturgie appelée à devenir « classique ». Voir « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral », *Littératures Classiques*, n° 19, 1993, p. 87-128.

17. Voir notamment : Aristote, *op. cit.*, chap. XIV, 53 b 1-13 et La Mesnardière, *op. cit.*, p. 22-26.

18. H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 76.

exclut-il « fort logiquement » le respect des règles ? Et surtout de quelles règles s'agit-il ?

En fait, si l'on considère la plus célèbre de ces règles, celle des trois unités, on s'aperçoit que seule l'unité de temps — à savoir celle qui constitue le principal terrain d'affrontement entre réguliers et irréguliers autour de 1630 — peut entrer en conflit avec le spectacle, ou plus exactement avec une forme particulière de spectacle, qui procède de la variété, de la diversité des événements et des lieux représentés. Selon Ogier, un des apôtres de l'irrégularité :

La poésie, et particulièrement celle qui est composée pour le théâtre n'est faite que pour le plaisir et le divertissement, et ce plaisir ne peut procéder que de la variété des événements qui s'y représentent, lesquels ne pouvant pas se rencontrer facilement dans le cours d'une journée, les Poètes ont été contraints de quitter peu à peu la pratique des premiers, qui s'étaient resserrés dans des bornes trop étroites¹⁹.

Dans le camp des réguliers, Sarrasin relève le même antagonisme entre la règle de l'unité de temps et le goût que nourrissent les auteurs « modernes » pour la variété :

Sans doute le désir de mettre quantité de beaux incidens dans leurs Poèmes et la crainte que l'espace de vingt-quatre heures ne leur en fournissent pas assez, les avait jetés dans ce désordre : l'agrément du spectacle les avait soulevés contre la sévérité des préceptes ; et ce grand nombre d'événements que la longueur du temps leur fournissait facilement, les avait portés à mépriser ceux [les poèmes] qu'ils croyaient moins aisés, parce qu'ils étoient plus resserrés, et plus réguliers²⁰.

Ces deux citations permettent de remarquer que le grand débat qui s'articule autour de « la règle des 24 heures », au début des années 1630, engage directement la question du spectacle. Mais il s'agit là d'un type particulier de spectacle, qui n'occupe qu'une place relativement marginale dans la réflexion théorique, la plupart des critiques visant surtout deux autres formes spectaculaires : la représentation directe de la mort ou de la violence, et les grands effets de scène, favorisés par l'utilisation des machines.

Dans ces deux autres cas, rien n'oppose catégoriquement spectacle et unités, mais le problème se situe en amont, sur le plan de la bienséance et celui de la vraisemblance. Pour aborder cette question, partons de la critique que La Mesnardière adresse à Castelvetro au sujet du spectacle tragique, au chapitre VIII de sa *Poétique*. Le théoricien français commence par citer un extrait de la *Poetica d'Aristotele*, dans lequel Castelvetro recommande de bannir de la scène toute action sanglante :

19. Préface de la version tragi-comique de *Tyr et Sidon* (1628) de J. de Schelandre, [in] Dotoli, *op. cit.*, p. 184.

20. J.-F. Sarrasin, *op. cit.*, p. 84.

La ragione ci mostra che siamo piu commossi per lo sentimento della veduta, che per lo sentimento dell'udita. E per cio i Poëti dovrebbero fare rappresentare i micidi, e le cose horribili in palco [...] E non dimeno essi nol fanno, e se il fanno, ne sono biasimati, ma introducono o messo, o altra persona, che per via narrativa glielle faccia udire solamente, percioche l'esperienza ha mostrato che simili crudelta e horribilita non si possono verisimilmente far vedere in atto, e che fanno anzi ridere, che piangere, e che producono non effetto di Tragedia, ma di Comedia²¹.

Comme on le voit, Castelvetro, qui porte toujours sur la tragédie un regard de spectateur, se place sur le plan de la vraisemblance externe : c'est parce que les meurtres et les actions horribles ne peuvent être représentés de façon crédible, parce qu'ils brisent l'illusion et génèrent par là même un effet comique, qu'il faut se résoudre à les rejeter dans des récits. Cet argument, déjà développé dans la *Poétique* d'Aristote, sera largement repris par d'Aubignac, notamment pour limiter le plus possible l'emploi des machines (question sur laquelle nous reviendrons plus loin). Quant à La Mesnardière, qui se démarque de la perspective hédoniste de Castelvetro, pour adopter un point de vue beaucoup plus moral sur le spectacle, il réplique sur un autre plan, celui des bienséances, ce qui le conduit à condamner sans appel les « Spectacles horribles » (dont il fait un des trois types possibles de spectacles tragiques). En quoi consistent ces « Spectacles horribles » ?

[Ce sont] ceux qui exposent à nos yeux des Actions detestables, qui nous font transsir d'horreur à l'aspect de leur cruauté ; par exemple, les parricides de Medée et de Tantale : Ceux qui representent des meurtres pleins d'une lacheté cruelle ; comme celui de Pyrrhus, quand il massacre Polyxene : Ou ceux qui font voir des supplices qui offensent notre veuë, ainsi que le gibet d'Aman²².

La manière dont La Mesnardière justifie cette exclusion mérite qu'on s'y arrête :

Le second ordre de Spectacles, que nous avons nommés Horribles, doit être banni du Theatre, pource que ne pouvant fournir que des exemples detestables de parricides et de meurtres accompagnez de cruauté, il n'excite dans les esprits qu'un transsissement odieux et une horreur desagreable, qui surmontent infiniment la Terreur et la Pitié qui doivent regner [...] dans la parfaite Tragedie²³.

Si l'on examine la nature de ces spectacles et les raisons de leur bannissement, on se rend compte que La Mesnardière confond deux ordres de

21. La Mesnardière, *op. cit.*, p. 200. Nous traduisons : « La raison nous montre que nous sommes plus émus par le sentiment de la vue que par le sentiment de l'ouïe. Et c'est pourquoi les Poètes devraient faire représenter les meurtres et les choses horribles sur scène [...]. Et pourtant, ils ne le font pas — et s'ils le font, ils en sont blâmés — mais introduisent des messagers ou d'autres personnages, qui, au moyen de la narration, les leur font entendre seulement, car l'expérience a montré que de semblables cruautés et de semblables horreurs ne peuvent être représentées avec vraisemblance, et qu'elles font rire au lieu de faire pleurer, et qu'elles produisent non pas des effets de Tragédie, mais de Comédie ».

22. *Ibid.*, p. 202.

23. *Ibid.*, p. 204.

choses : la sensation immédiate et le sentiment réfléchi. Effectivement, il englobe dans une même condamnation aussi bien les spectacles choquants du point de vue visuel (comme le gibet d'Aman, ou ailleurs, des « spectacles de boucheries, qui ne sont propres qu'aux Peintres »²⁴) que les spectacles révoltants d'un point de vue moral (ceux qui suscitent l'indignation par leur lâcheté et leur cruauté, et qui ne peuvent « fournir que des exemples détestables »). L'exemple de Médée est intéressant car il montre que la condamnation ne porte pas tant sur la représentation scénique du double infanticide de la magicienne que sur son idée même ; ceci apparaît encore plus clairement dans un autre chapitre de la *Poétique*, ou La Mesnardière fait sienne la critique des Anciens, qui ont « blasmé Euripide d'avoir introduit une Mere qui trempait les mains dans le sang de ceux qu'elle avoit engendrez »²⁵. Effectivement, La Mesnardière ne se réfère pas à la Médée de Sénèque (qui commet ses crimes sur scène), mais à celle d'Euripide, qui assassine ses enfants chez elle, à l'abri du regard des spectateurs. Nous touchons là un point important, car somme toutes, ce n'est plus le spectacle en tant que tel qui est incriminé, mais toute action contraire aux bienséances, qu'elle trouve ou non une actualisation scénique. Réciproquement, La Mesnardière recommande les « Spectacles généreux », qui se confondent sous sa plume avec le suicide du héros criminel repentant, ce qui autorise que l'on puisse ensanglanter la scène (au mépris des prescriptions de Castelvetro). La condamnation du spectacle dans la *Poétique* de La Mesnardière est donc bien moins radicale qu'on pourrait le supposer de prime abord. Par ailleurs, la position de l'auteur est en ceci assez représentative de l'attitude générale des doctes. Nous reviendrons en conclusion sur ce point important. Mais pour le moment, passons au troisième type de spectacles défini par La Mesnardière : les « spectacles pleins de hazard », condamnés au même titre que les « spectacles horribles » :

Nous appelons en ce lieu Spectacles pleins de hazard, ceux qu'il est très-difficile de produire sur la Scene sans faire courir du danger aux Personnes theatralles : Comme la mort de Lycas jeté dans la mer par Hercule, la cheute de Phaëton, le démembrément d'Hippolyte, le trebuchement d'Icare, l'elancement d'Astyanax, et ces autres traits hazardeux dont Neron faisoit ses delices, à cause que ces Aventures n'étoient guere représentées sans qu'il en coustât la vie, ou pour le moins quelque blessure, à ceux qui les imitoient²⁶.

En voulant représenter un accident funeste, la mort tragique du héros, le comédien risquerait de mettre sa propre vie en danger. Cette fois-ci, c'est donc pour des raisons strictement techniques que ce type de spectacle est exclu. Une telle argumentation appelle différentes remarques. On

24. *Ibid.*, p. 33.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 202.

notera d'abord que La Mesnardière n'envisage pas un instant que le comédien puisse faire semblant, ou qu'un jeu de scène vienne signifier le drame sans pour autant l'imiter. Ce qui montre encore une fois que la convention, pourtant si présente dans la pratique théâtrale de l'époque, est absolument exclue de la réflexion théorique (car jugée incompatible avec l'illusion dramatique). Corrélativement, on peut remarquer que la théâtralité du spectacle (et en l'occurrence du « grand spectacle ») est complètement occultée au profit d'une conception étroitement mimétique de la représentation. En d'autres termes, le spectacle procède nécessairement d'une imitation, d'une reproduction du réel (ce qui, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, justifie l'argument « platonicien » avancé par Nicole et augustiniens). Une observation plus générale maintenant : les « hasards » auxquels certains spectacles semblent devoir exposer les acteurs soulignent les limites de l'activité représentative. Or c'est aussi dans une large mesure au nom de ces limites techniques de la scène et des contraintes matérielles inhérentes à la pratique du théâtre que les théoriciens du XVII^e siècle — La Mesnardière et l'abbé d'Aubignac en tête — en viennent à prendre de prudentes distances avec le spectacle.

L'usage des machines, en particulier, suscite la réprobation des doctes : pour leur « extériorité », d'une part (puisqu'elles sont considérées comme des « agréments détachés » étrangers à l'art du poète), mais aussi et surtout en raison de leur fonctionnement jugé peu performant et aléatoire. Même en temps normal, lorsqu'elles fonctionnent sans accroc, les machines ont du mal à « faire illusion » : la surprise et l'éblouissement qu'elles génèrent suffisent difficilement à faire oublier le labeur bruyant des rouages et des poulies. Mais naturellement, le pire est à redouter lorsque quelque raté vient rompre brutalement l'illusion théâtrale, pour donner lieu à des effets comiques aussi incontrôlés que dévastateurs (on retrouve l'argument développé par Castelvetro). La Mesnardière rappelle que les machines « plaisent quelquefois à la vue, mais [...] ont le désavantage d'exciter souvent des risées parmi un Peuple indiscret, et même parmi les plus sages, quand [elles] manquent de jouer selon l'intention de la Scène »²⁷. L'abbé d'Aubignac lui fait écho en signalant que « quand il y a quelque désordre, aussitôt le peuple raille de ces Dieux et de ces Diables qui font si mal leur devoir »²⁸. Où doit-on chercher la source de ces désordres qui affectent le fonctionnement des machines ? Dans la maladresse, l'incurie et l'indigence des décorateurs et surtout des comédiens, qui « ne sont assez opulents, ni assez généreux pour en faire la dépense »²⁹, des comédiens

27. *Ibid.*, p. 418.

28. *Pratique du théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Champion 2001, p. 487.

29. *Ibid.*, p. 485.

si peu soigneux [...] qu'ils ne veulent pas se donner la peine d'en apprendre la conduite et les moments nécessaires ; ou bien [qui] présument tant de leur suffisance, qu'ils estiment cette étude au-dessous de leur mérite ; si bien que leur paresse, ou leur vanité gâte souvent ce qu'on invente avec esprit, et qui devrait faire la beauté de l'Ouvrage³⁰.

D'Aubignac s'exprime ici en connaissance de cause, puisqu'il est l'auteur de deux tragédies éminemment spectaculaires, *Cyminde* et *La Pucelle d'Orléans*, dont il attribue l'échec à l'interprétation désastreuse des comédiens³¹.

Ainsi, c'est la situation concrète du théâtre à leur époque qui conduit La Mesnardière et d'Aubignac à écarter l'usage des machines et des effets à grand spectacle. Mais la *Poétique* et la *Pratique du théâtre* sont parcourues d'une profonde nostalgie à l'égard de la scène antique qui, grâce à la générosité des édiles, au savoir faire des décorateurs et au soin des acteurs pouvait accueillir les spectacles les plus fastueux. C'est d'ailleurs l'image fascinante de cet âge d'or du spectacle que poursuit d'Aubignac lorsqu'il entreprend de rétablir le théâtre dans son ancienne splendeur.

Au terme de cette esquisse des principaux types d'arguments avancés par les uns et les autres dans l'interminable procès que le siècle classique intente au spectacle, la position adoptée par les défenseurs du théâtre se distingue avec bien plus de netteté de celle de leurs adversaires, et apparaît par là même beaucoup moins contradictoire. Les deux camps s'opposent en effet dans leurs manières respectives de concevoir le spectacle et ses rapports avec l'art poétique. Du côté des adversaires du théâtre, la condamnation du spectacle est absolue, les arguments allégués concernant le fonctionnement même de la représentation scénique. Par ailleurs, cette condamnation rejaille sur le théâtre dans son ensemble du fait que le spectacle est envisagé comme le débouché naturel et l'horizon du texte dramatique. Chez les défenseurs du théâtre, en revanche, spectacle et art poétique sont nettement dissociés, ce qui leur permet de s'attaquer au premier sans porter préjudice au second. D'autre part, leur condamnation est pour une large part d'ordre conjoncturel : c'est surtout parce que le théâtre, dans son état présent, souffre d'une pénurie de moyens et de l'incurie de ses praticiens, que les grands effets de scène et l'usage des machines sont à proscrire. L'antagonisme supposé entre le spectacle et les

30. *Ibid.*, p. 487.

31. D'Aubignac écrit dans la préface de sa *Pucelle* : « les comédiens ignorant l'art des machines, et refusant par avarice d'en faire la dépense, s'en sont acquittés si mal, qu'ils ont rendu ridicules les plus beaux et les plus ingénieux ornements de cette pièce » (cité par H. Baby, *ibid.*, p. 487, n. 229).

règles s'avère donc tout relatif, car si l'appareil scénique était assez performant, et les praticiens de la scène suffisamment soucieux de leur art, le spectacle pourrait faire bon ménage avec la vraisemblance (externe).

Reste l'autre grande question que nous formulions en tête de cette étude : pourquoi les défenseurs du théâtre éprouvent-ils le besoin de s'en prendre au spectacle, alors que celui-ci enlève tous les suffrages du public ? Un principe d'explication est peut-être à chercher dans la référence commune des théoriciens du théâtre à l'âge classique, à savoir la *Poétique* d'Aristote. On retrouve en effet chez les doctes cette même tension qui traverse la *Poétique* entre une attitude descriptive favorable au spectacle et une attitude normative, qui le rejette au nom de certains principes esthétiques. Et l'on comprend leur embarras, quelle que soit leur attirance personnelle pour les artifices de la scène, devant la formule péremptoire du Stagirite, qui pose le spectacle comme « totalement étranger à l'art » poétique. Mais à la lumière de la querelle sur la moralité du théâtre, une autre raison peut être avancée, d'ordre stratégique cette fois. En effet, en adoptant le même angle d'attaque que les adversaires du théâtre, des théoriciens comme Sarrasin, La Mesnardière ou d'Aubignac font porter leurs critiques sur un domaine qu'ils relèguent dans les marges du théâtre. De plus, ces critiques ne visent pas l'essence du spectacle, mais ses « accidents ». Cette pseudo-concession aux adversaires du théâtre leur permet donc de mieux défendre l'art dramatique en préservant ce qui en fait à leurs yeux toute la noblesse : l'écriture du poème. Ainsi, à une époque où les effets du théâtre suscitent de vives controverses³², le spectacle constitue un enjeu de première importance, puisqu'il est le centre de deux stratégies adverses : attaquer le théâtre par le biais du spectacle ou attaquer le spectacle pour mieux défendre le théâtre.

32. Certes, les principaux ouvrages théoriques sur lesquels nous nous sommes appuyé pour illustrer les positions des défenseurs du théâtre — *La Poétique* de La Mesnardière, le *Discours de la Tragédie* de Sarrasin et *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac — sont antérieurs à la grande floraison de textes anti-théâtraux qui marque les années 1660-1670. Toutefois, un certain nombre de ces derniers textes (notamment le plus célèbre de tous, à savoir le *Traité de la Comédie* de Nicole) ont été composés bien avant cette période. Par ailleurs, le *Projet pour le rétablissement du théâtre français* — que d'Aubignac a formé du vivant de Richelieu, et qu'il publie conjointement à la *Pratique*, en 1657 — montre clairement que, dans les deux décennies précédentes, le théâtre était déjà en butte à une vive réprobation religieuse, à tel point que la première des causes alléguées par l'abbé pour expliquer la stagnation du théâtre depuis Richelieu est « la Créance commune, Que d'y assister [à la Comédie] c'est pêcher contre les règles du Christianisme » (*Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 698).