

La passion du théâtraphobe, entre conversion, contamination et contagion

François Lecercle
Sorbonne Université, Labex Obvil, CRLC

Tout au long de son histoire en Occident, le théâtre n'a cessé d'agiter les passions. Ce n'est pas simplement que les dramaturges faisaient, dans leurs fables, la part belle à l'amour, la jalousie ou la colère, c'est surtout que le spectacle a, depuis la Grèce antique, suscité des réactions souvent violentes. Vive chez les premiers auteurs chrétiens, la polémique s'est déchaînée, en Europe, entre 1550 et 1850, produisant une impressionnante masse d'écrits pour et contre le théâtre¹. La question de l'efficacité pathétique du théâtre a joué un rôle central dans ces débats. Je m'intéresserai donc à la façon dont ceux-ci représentent l'action du spectacle sur le public, en accordant une attention particulière aux écrits théâtraphobes. Pour ne pas excéder les limites d'un article, je me contenterai des textes polémiques, même s'il serait bon, pour mieux les situer, de prendre aussi en considération les poétiques théâtrales et les recueils d'anecdotes.

À quelques exceptions près, les polémistes de l'Europe moderne ne spéculent pas sur ce que sont les passions², mais ils héritent des théories philosophiques et rhétoriques antiques une vision négative de la passion comme impulsion échappant au contrôle de la raison, trouble du jugement et perturbation de l'âme³. Ils ont aussi été marqués, et peut-être plus encore, par la *Poétique* d'Aristote. C'est donc par elle que je commencerai, en en rappelant rapidement deux points essentiels.

¹ C'est pour l'étudier que, dans le cadre du Labex Obvil de Sorbonne Université, Clotilde Thouret et moi avons lancé le projet « Haine du Théâtre », <http://132.227.201.10:8086/projets/la-haine-du-theatre>.

² Une exception notable est l'oratorien Jean-François SENAULT qui publie *De l'Usage des Passions*, Paris, Veuve J. Camusat, 1641, où il évoque fugitivement le théâtre, p. 183-185, et qui lance une attaque influente contre le théâtre dans *Le Monarque ou les Devoirs du Souverain*, Paris, P. Le Petit, 1661, discours 7, p. 226-234. Il y a une notable différence entre les deux écrits, sur laquelle je reviendrai *infra*.

³ Gisèle MATHIEU-CASTELLANI a fait une excellente synthèse des théories rhétoriques antiques et modernes dans *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000. Sur les théories stoïciennes, voir Anne GLIBERT-THIRRY, « La théorie stoïcienne de la passion chez Chrysippe et son évolution chez Posidonius », *Revue Philosophique de Louvain*, 4^e série, tome 75, n°27, 1977, p. 393-435. Sur l'usage des passions dans la tragédie française du XVII^e siècle, voir Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003.

Le modèle aristotélicien de la conversion des affects

Le premier est le paradoxe mimétique qu'Aristote esquisse dans son chapitre 4. Pour expliquer notre « tendance à trouver du plaisir dans les représentations », il décrit un processus de conversion des affects : « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres »⁴. La *mimèsis*, que ce soit en peinture ou au théâtre, ne suscite pas la réaction que produirait l'objet réel. Ce qui, dans la réalité, provoquerait le dégoût produit, dans le tableau ou sur la scène, un plaisir qui est de nature intellectuelle (c'est le plaisir de la reconnaissance) en même temps qu'esthétique, puisqu'il tient à la virtuosité déployée par l'artiste : « si on n'a pas vu auparavant [l'objet], ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre »⁵. Ce paradoxe d'une conversion de l'horreur en plaisir est promis à une longue carrière, pour tous les arts mimétiques, et en particulier en peinture. L'une des plus célèbres reprises légèrement édulcorée est cette pensée de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! »⁶. Si le paradoxe est transposable dans divers domaines, il est particulièrement central pour le théâtre, dans la mesure où celui-ci ne se borne pas à susciter les affects mais les manipule.

Dans la *Poétique*, le chapitre 4 n'est pas le seul à évoquer la production des affects. Un autre passage important est, au chapitre 6, la définition de la tragédie qui lie la représentation de la pitié et de la frayeur à « l'épuration de telles émotions »⁷. La *catharsis* est en effet l'autre point névralgique. Comme le paradoxe mimétique, elle produit une conversion des affects, mais celle-ci n'est pas de l'ordre de l'effet inattendu : elle résulte d'un processus de transformation. Ce

⁴ ARISTOTE, *Poétique*, 48b 8-12, éd. et trad. Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, Paris, Seuil, 1980.

⁵ 48b 17-19

⁶ Blaise PASCAL, *Pensées* (1897), éd. Léon BRUNSCHVIG, Paris, Hachette, 1909, n°134, p. 389. Sur la postérité théorique de ce paradoxe, voir Emmanuelle HENIN, « Plaisir des larmes et plaisir de la représentation : d'un paradoxe à l'autre », *Poétique*, 151, 2007, p. 289-309.

⁷ Chap. 6, 49b 24-28.

concept a donné lieu à d'intenses spéculations sur son origine médicale et musicale ou sur sa portée (concerne-t-il les affects des personnages, des acteurs, des spectateurs ?). Mais il serait trop long d'entrer ici dans ces débats⁸. Il suffit de souligner l'essentiel : agir sur les affects est l'une des visées principales de la tragédie. Elle ne s'emploie pas seulement à les mettre en branle, elle les manipule et les transforme. Aristote met ainsi en place un modèle frontal et singulier de l'efficacité pathétique du théâtre. Frontal, parce que la représentation agit directement sur le spectateur, en profondeur et dans la durée. Singulier parce qu'elle touche chaque individu séparément, au lieu de s'adresser à l'ensemble du public. Ce faisant, Aristote détermine une double utilité du théâtre : une utilité cognitive (la *mimèsis* est un plaisir cognitif de reconnaissance) et une utilité morale, puisque le théâtre met en branle à la fois le jugement et les affects. Il est facile d'en conclure qu'il apprend à reconnaître et à aimer (le bien) et c'est bien ainsi que le traduira la pensée théâtrophile de l'Europe moderne : loin d'être une incitation à la débauche, la comédie apprend à canaliser les passions dans les formes voulues par la société, en cultivant une fin matrimoniale, tandis que la tragédie apprend à aimer la vertu et à haïr le vice. Une telle optique est tout à fait conforme à la place éminente que le théâtre occupe dans la vie de la cité grecque, très liée aux rituels religieux (un autel de Dionysos est au centre de l'*orchestra*) et politiques (la chorégie est une étape importante dans la carrière politique)⁹.

C'est une tout autre optique qu'adoptent les Pères de l'Église : ils veulent à toute force éloigner leurs coreligionnaires de toutes les formes de spectacle le théâtre, bien sûr, mais aussi les courses de char, les combats de gladiateurs, et même les jeux du stade ou la palestine. Tout est condamné en bloc, le souci essentiel étant d'éviter à des païens récemment convertis de retomber dans leurs anciennes

⁸ Voir la discussion sur le concept de *catharsis* dans l'éd. citée, p. 188-193, ainsi que Jean-Claude DARMON, dir., *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011.

⁹ Il ne faut pas croire pour autant qu'il n'y ait pas d'hostilité au théâtre dans la Grèce antique : Platon en témoigne, qui chasse de sa République les poètes (à commencer par les dramaturges) et qui appuie sa dénonciation de la *mimèsis* par l'exemple des comédiens. Voir Guillaume NAVAUD, « La théâtrophobie impériale (II^e-IV^e siècles) entre platonisme et christianisme », in François LECERCLE et Clotilde THOURET, dir., *La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle*, à paraître dans *Littératures classiques*.

erreurs en se mêlant à une foule impie et en participant à des formes de socialisation qui sont intrinsèquement liées à un culte idolâtre. Il s'agit, certes, d'éviter ce dérèglement des passions que saint Augustin fustige¹⁰ mais, avant même de considérer les risques spécifiques de la représentation, il est essentiel d'exhorter les chrétiens à marquer leur différence en fuyant des rassemblements qui perpétuent les pratiques du paganisme. Ils doivent se retrouver entre eux pour constituer une communauté de fidèles (*ecclesia*) unis par l'amour du vrai Dieu, au lieu de se compromettre dans ce que Tertullien dénonce comme « église du diable » (*ecclesia diaboli*), dans son *De Spectaculis* (ca 200)¹¹.

Un premier modèle théâtrophobe : la contamination comme anti-*catharsis*

L'appel à la sécession ne suffit pas. Pour étoffer leur dénonciation, les Pères de l'Église s'efforcent de penser l'action du spectacle et c'est là que la passion intervient. Pour comprendre ce qui se passe dans l'esprit du spectateur, les Pères construisent un double modèle, l'un fondé sur l'idée de contamination, et l'autre sur celle de contagion. Leurs émules de l'Europe moderne suivront leurs traces, mais en restreignant l'optique au théâtre, puisque courses de char et jeux du cirque ont disparu de leur horizon.

Le premier modèle consiste à penser l'action du théâtre non pas, comme Aristote, en termes d'épuration, mais de contamination. Sans que ce soit forcément conscient¹², les Pères, qu'ils soient grecs ou latins, élaborent une sorte d'anti-*catharsis* : ils prennent le contre-pied d'Aristote, tout en reprenant constamment la métaphore médicale sous-jacente à la théorie aristotélicienne. Pour fustiger les spectacles, saint Augustin, comme saint Jean Chrysostome dans ses Homélies, dénonce leurs effets en filant la métaphore de la maladie : la gale (*scabies*), le pus (*sanies*), la putréfaction (*tabes*)¹³, une fièvre qui rend frénétique¹⁴ ou une peste des

¹⁰ Voir *infra* les textes cités ou invoqués, notamment *Cité de Dieu*, I, 32.

¹¹ Voir TERTULLIEN, *Les Spectacles*, éd. Marie TURCAN, Paris, Editions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1986. Voir sur ce texte Anne DUPRAT, « Le discours patristique contre le théâtre : retour sur le *De Spectaculis* de TERTULLIEN », in *La Haine du théâtre*, *op. cit.*

¹² C'est probablement conscient chez saint AUGUSTIN (voir *infra* le texte de ses *Confessions* (n. 15).

¹³ *Confessions*, III, 2, trad. Louis MOREAU, éd. Jean-Joseph-François POUJOLAT et Jean-Baptiste RAULX, Bar-le-Duc, Guérin & Cie, 1864, p. 379.

âmes (*animorum pestilentiam*)¹⁵. Il développe ainsi un modèle qui, comme celui d'Aristote, est frontal et singulier : le spectacle agit directement sur le spectateur, qu'il saisit comme individu singulier, pour exercer son action en profondeur et dans la durée. Le théâtre vise, en l'homme, sa nature pécheresse pour enclencher un processus durable qui conduit les âmes à leur perte. Pour le dénoncer, Augustin n'a qu'à contempler les ravages qu'il a observés en lui-même, qu'il décrit ainsi dans ses *Confessions* :

Je me laissais ravir au théâtre, plein d'images de mes misères, et d'aliments à ma flamme. Mais qu'est-ce donc ? et comment l'homme veut-il s'apitoyer au spectacle des aventures lamentables et tragiques qu'il ne voudrait pas lui-même souffrir ? Et cependant, spectateur, il veut en souffrir de la douleur, et cette douleur même est son plaisir. Qu'est-ce donc, sinon une pitoyable maladie d'esprit¹⁶ ?

Dans cette conversion de la douleur en plaisir, on retrouve l'écho du paradoxe mimétique, mais Augustin en tire des conclusions qui n'ont rien d'aristotélien. Il pense l'effet du théâtre comme un plaisir paradoxal aboutissant à une *anti-catharsis* : le spectacle opère le contraire d'une purgation, il asservit aux passions et les fait aimer. L'action morale, pour un chrétien, consisterait à encourager le spectateur à secourir les faibles et les opprimés ; le théâtre fait tout le contraire en incitant à jouir esthétiquement de ces malheurs. Il produit le plaisir des larmes des larmes qui n'ont rien d'altruiste, puisqu'elles vont se fondre dans des passions impures.

Témoignant de son expérience de spectateur, Augustin n'a pas besoin d'élucider la nature exacte de ces passions, il lui suffit de renchérir de métaphores qui les associent à un entraînement irrésistible et un engloutissement dans un tourbillon. La mécanique passionnelle mène à un « torrent de poix bouillante » (*torrentem picis bullientis*), et un « bouillonnement sans fin de noirs désirs » (*aestus immanes taetrarum*

¹⁴ *Expositio in Psalmos*, psaume 39 [40], 8, in Jacques-Paul MIGNE, *Patrologia Latina*, 36, 438.

¹⁵ *Cité de Dieu*, II, 32, in J.-P. MIGNE, *op. cit.*

¹⁶ *Confessions*, III, 2, in J.-P. MIGNE, *op. cit.*

libidinum), comme si la représentation plongeait déjà le spectateur dans ce qui l'attend en enfer¹⁷.

Ainsi conçue, l'action des passions tient à un double phénomène d'inversion, sur les plans sensuel et moral : une conversion sensible du mal en bien (le désagréable devenant agréable) aboutit à une conversion morale du bien en mal, puisque tout finit par la dérouté des vertus que le chrétien doit cultiver. Et cette corruption s'inscrit dans la durée : ce spectateur intempérant se trouve endurci dans ce qui est à la fois une maladie et un péché. Le théâtre agit comme un prurit, c'est-à-dire ce léger désagrément qui mène, quand on se gratte, à une satisfaction passagère, mais pour causer ensuite une inflammation plus profonde et plus durable. Ce n'est pas seulement la nocivité qui est problématique, c'est que celle-ci se prolonge bien au-delà de l'impression sensible et qu'elle exerce ses effets à long terme.

Cette conception de la contamination est reprise par les grands traités théâtrophobes français des années 1660. Le Prince de Conti dénonce, dans le spectacle, une dynamique sans fin.

La Comédie en peignant les passions d'autrui, émeut notre âme d'une telle manière qu'elle fait naître les nôtres, qu'elle les nourrit quand elles sont nées, qu'elle les polit, qu'elle les échauffe, qu'elle leur inspire de la délicatesse, qu'elle les réveille quand elles sont assoupies, et qu'elle les rallume même quand elles sont éteintes¹⁸.

Une telle description opère un singulier déplacement par rapport à l'argumentaire théâtrophile : la scène ne montre pas des personnages en proie aux passions afin que le public apprenne à fuir le vice et cultiver la vertu¹⁹, elle interpelle le spectateur pour éveiller ses propres émotions et les nourrir. Mais le

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Prince de CONTI, *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église*, Paris, Billaine, 1666, p. 24. Dans toutes les citations, je modernise les graphies, conformément aux usages du projet « Haine du théâtre ». On retrouvera presque tous les textes que j'évoque dans le corpus, <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/>.

¹⁹ J.-F. SENAULT résume ainsi l'argumentaire théâtrophile : « Ceux qui le [=théâtre] veulent excuser disent que c'est une Instruction agréable, une Morale divertissante, une Peinture de la vie, une image des Passions et de leurs désordres, une apologie de la Vertu et une condamnation du vice, puisque celui-ci y est toujours méprisé et que celle-là y est toujours couronnée », *Le Monarque*, *op. cit.*, p. 230-231.

pire est que cette action se prolonge. Les émotions représentées sur scène trouvent bientôt leur terme : les dramaturges « sont assurés de faire finir [les passions] de leur Héros, et de leur Héroïne avec le cinquième acte » et « les Comédiens ne diront que ce qui est dans leur rôle, parce qu'il n'y a que leur mémoire qui s'en mêle », tandis que les spectateurs se trouvent, eux, définitivement marqués, le processus se poursuivant bien au-delà de la représentation, car

le cœur ému par cette représentation n'a pas les mêmes bornes, il n'agit pas par mesures: dès qu'il se trouve attiré par son objet, il s'y abandonne selon toute l'étendue de son inclination, et souvent après avoir résolu de ne pousser pas les passions plus avant que les Héros de la Comédie, il s'est trouvé bien loin de son compte²⁰.

Une impression passagère devient, au théâtre, une empreinte d'autant plus indélébile que, loin d'apporter des germes extérieurs, elle va réveiller des émotions endormies.

Le secrétaire du Prince, le Père Voisin, résume les dangers du théâtre dans une image forte : la nudité peinte des femmes qui s'exhibent en scène. Et il la qualifie d'une formule que les prédicateurs réservaient généralement à l'irrésistible propension d'Ève au péché : « ce sont des machines qui font entrer la mort par les yeux, par les oreilles, et par tous les sens du corps »²¹. Dans les représentations nocturnes, aux flambeaux, tout contribue « à favoriser le vice, et à lui faire jeter dans l'âme de ceux qui y assistent, de très profondes racines, par les impressions de ces œuvres de ténèbres qu'ils emportent dans leurs lits »²². Le danger est d'autant plus grand que le piège est insensible, selon un paradoxe que Jean-François Senault a défini ainsi : « plus elle [= la comédie] est charmante, plus elle est dangereuse [...] plus elle semble honnête, plus je la tiens criminelle »²³. Le plus

²⁰ Prince de CONTI, *op. cit.*, p. 26.

²¹ « Ce sont des pièges où tombent les âmes les plus innocentes : ce sont des machines qui font entrer la mort par les yeux, par les oreilles, et par tous les sens du corps de ceux qui s'y exposent », Père Joseph VOISIN, *La Défense du Traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Coignard, 1671, p. 371.

²² *Ibid.*

²³ J.-F. SENAULT, *Le Monarque*, *op. cit.*, p. 231. Sur ce paradoxe, voir Laurent THIROUIN, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, p. 40 sq. S'il l'applique à la comédie, Senault n'est pas l'inventeur de cet argument que Tony

innocent est le plus dangereux, car la méfiance est désarmée et l'on ne se rend compte qu'on est contaminé que lorsqu'il est trop tard. Ce paradoxe débouche naturellement sur l'idée d'une contagion secrète et d'une maladie qui chemine à l'insu de la victime.

Le mal est si peu manifeste que, en 1694, à la demande du dramaturge Edme Boursault, un théatin italien, prédicateur de renom, le Père Caffaro, s'avise de déclarer que l'Église n'est pas foncièrement opposée au théâtre²⁴. Bossuet lance aussitôt ses foudres, dans un traité où il concentre ses attaques sur les efforts accomplis par les dramaturges modernes pour moraliser la comédie²⁵. Ceux-ci se targuent de brider les débordements de sensualité et de promouvoir le mariage, afin de plier les passions à des fins légitimes et honnêtes. Pour récuser ces prétentions, Bossuet brode sur la progression insensible des passions et la mécanique infernale que la représentation met en branle. Pour les dramaturges, il s'agit moins d'amender que de dissimuler : en cachant la sensualité, ils ne font « qu'y attirer les volontés d'une manière plus délicate, et qui n'en est que plus périlleuse lorsqu'elle paraît plus épurée », car toute référence à l'amour, même édulcorée, « attaque secrètement la pudeur », à cause de « la pente du cœur humain à la corruption » qui, quel que soit l'habillage « se livre aux impressions de l'amour sensuel »²⁶. En mettant ainsi l'attraction du péché au cœur du spectacle, Bossuet ne cherche pas seulement à réfuter l'idée que la comédie moderne a été purgée de la lasciveté de l'ancienne, il s'en prend à l'idée même d'un profit moral du théâtre, qui serait lié à la *catharsis*. On peut lire en effet cette salve contre la fausse moralité de la comédie moderne comme une façon de retourner la *catharsis* comme un gant : plus on prétend que la comédie purifie les passions, plus on met le spectateur en

Geerhaert a trouvé, employé vingt ans plus tôt à propos des romans, chez Arnaud d'Andilly, voir *Le Chant de la grâce. Port-Royal et la poésie d'Arnauld d'Andilly à Racine*, Paris, Champion, 2003, p. 80.

²⁴ P. François CAFFARO, *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et son mérite consulté par l'auteur pour savoir si la Comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue*, p. 1-75, in *Pièces de théâtre de Boursault*, Paris, Jean Guignard, 1694. Caffaro a raison car la condamnation n'a jamais été unanime au sein de l'Église. Ce texte n'en déclenche pas moins, outre la réponse de Bossuet, une vague de pamphlets virulents.

²⁵ Jacques Bénigne BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Anisson, 1694.

²⁶ *Ibid.*, chap. V « Si la comédie d'aujourd'hui purifie l'amour sensuel, en le faisant aboutir au mariage », p. 22-23.

péril. Loin de prouver l'innocuité du théâtre, la *catharsis* n'est qu'un leurre destiné à en maximaliser les dangers.

Certains théâtrophobes des années 1660 poussent encore un peu plus loin l'idée d'une opération insidieuse. Pierre Nicole va jusqu'à en faire un processus inconscient. Le spectateur n'a même pas besoin d'adhérer à l'action ni de partager la passion qui se déchaîne sous ses yeux, la contamination est plus indirecte : « il arrive aussi quelquefois que des personnes sans être touchées de passion, et voulant simplement faire paraître leur esprit, s'y trouvent ensuite insensiblement engagées »²⁷. Ce cheminement inconscient des affects n'est sans doute pas étranger au *Traité des Passions* de Descartes qui explique la coprésence d'émotions contradictoires, notamment au théâtre, par la dissociation entre les impressions de l'âme et celles du corps, car le corps-machine est soumis à l'action physique de forces intérieures et extérieures²⁸. La séparation de l'âme et du corps permet à la passion de se développer sans frein et inconsciemment.

Mais il ne suffit pas de dénoncer l'action du théâtre sur le spectateur. Les théâtrophobes mettent en place un deuxième modèle qui n'est pas de contamination mais de contagion. Il ne suppose pas simplement que le spectacle instille dans le spectateur un germe qui va l'infecter, il postule que l'agent pathogène circule de spectateur en spectateur, gagnant peu à peu tout le public.

Le deuxième modèle théâtrophobe : la contagion²⁹

À la différence des deux autres, ce modèle n'est pas frontal et singulier mais latéral et collectif. Il est ancien, puisqu'il est déjà attesté chez Tertullien, qui définit le spectacle comme un dispositif de vision réciproque.

²⁷ Pierre NICOLE, *De la Comédie*, Liège, Beyers, 1667, p. 466.

²⁸ Voir Erec KOCH, *The Aesthetic Body. Passion, Sensibility and Corporeality in Seventeenth-Century France*, Newark, University of Delaware Press, 2008, cité par Sylvaine GUYOT et Clotilde THOURET, « Des émotions en chaîne : représentation théâtrale et circulation publique des affects en France au XVII^e siècle », in *Les émotions publiques et leurs langages à l'âge classique, Littératures classiques*, 68, 2009, p. 225-241. Sur la pensée du théâtre de Descartes, qui affleure dans le *Traité des Passions*, voir Philippe HAMOU, « Descartes : le théâtre des passions », *Études Epistémè*, 1, 2002, p. 1-19.

²⁹ Sur cette idée de contagion, voir Sylvaine GUYOT et Clotilde THOURET, art. cit.

Au vrai, c'est dans tout spectacle que la pire occasion de chute viendra tout simplement du soin excessif qu'hommes et femmes apportent à leur parure. La complicité (*consentio*) qui s'établit entre eux, le fait même de s'accorder ou de s'opposer sur des favoris créent des liens qui allument les étincelles des passions. Car en définitive le premier souci de quiconque va au spectacle est d'être vu et de voir³⁰.

Tertullien déplace totalement la perspective qui prévalait chez Aristote : le plaisir de regarder³¹ ne relie pas le spectateur aux acteurs mais tisse un lien dans le public. Le spectacle ne s'adresse pas à une collection d'individus, chacun isolé dans son for intérieur, mais vise une communauté. Le déplacement d'optique est normal, puisque les Pères insistent sur la dimension collective, en incitant les chrétiens à fuir la communauté païenne unie par la fascination des spectacles et à constituer une *ecclesia* cimentée par la vraie foi et pure de toute compromission avec l'idolâtrie.

On pourrait croire que, par cette vision réciproque, Tertullien anticipe sur ce que sera le rituel social, à partir du XVII^e siècle, où l'on ira au théâtre pour s'afficher autant que pour regarder, avec les spectateurs installés sur des banquettes en scène puis avec la disposition des salles à l'italienne. Mais il n'est pas besoin de tels dispositifs pour prêter au public le désir de se montrer et Tertullien a deux raisons d'interdire aux chrétiens d'aller au spectacle. Ils doivent d'abord s'en abstenir pour ne pas donner ce signe visible d'adhésion à la communauté païenne il est encore plus important de n'être pas vu que de ne pas voir. Ils doivent également éviter une expérience de partage, car le théâtre crée une « complicité » entre les spectateurs, une communauté de sentiment (*consensio*)³² : qu'ils soient d'accord ou en désaccord (*conspiratio aut dissensio*), le fait qu'ils jettent leur dévolu sur leurs acteurs favoris allume en eux les étincelles des désirs (*scintillas libidinum*).

³⁰ TERTULLIEN, *op. cit.*, chap. 25, 2-3.

³¹ « Nous avons plaisir à regarder (*chairomen theôrountes*) les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité » (ARISTOTE, *Poétique*, chap. 4, 48 b 10-11).

³² Il s'agit de « sentir ensemble » ou peut-être d'être assis côte à côte, car certains éditeurs ont proposé la leçon *consessio*. Voir le commentaire de l'éd. citée, p. 287.

Car les spectacles ne se bornent pas à pervertir les âmes en instillant leur venin moral, ils gangrènent la communauté par un processus d'interaction. Les spectateurs « sentent ensemble » (*consensio*) et cela crée entre eux un courant qui les constitue en une communauté de désirs. On n'a plus affaire à « des » spectateurs mais à « un » public, qui forme une collectivité cimentée par la circulation du désir.

La leçon a été entendue. Le janséniste Alexandre Varet invoque précisément ce passage du *De Spectaculis* pour en conclure que la comédie moderne est aussi dangereuse que l'antique :

Ce que Tertullien a estimé être « le plus grand scandale » qui se trouvait dans les spectacles des païens, ne se rencontre-t-il pas dans les comédies ? Les hommes et les femmes, les jeunes gens et les jeunes filles, ne s'y trouvent-ils pas ensemble, et n'y sont-ils pas avec tout l'ajustement et l'agrément qui leur est possible ? N'y vont-ils pas comme dit ce grand homme, avec cette seule disposition « d'y voir et d'y être vu » ? Et l'approbation qu'ils donnent d'une commune voix aux comédiens, et la joie qu'ils ont de se rencontrer dans les mêmes sentiments, ne sont-ce pas comme autant d'étincelles, qui augmentent le feu secret qui brûle dans leur cœur ? De sorte qu'on peut dire que chacun en sa manière y joue son personnage, et que bien souvent les acteurs ne font que représenter ce qui se passe secrètement entre ceux et celles qui regardent³³.

Varet ne dénonce pas seulement les effets désastreux de la promiscuité dans un public qui mêle hommes et femme dans une atmosphère délétère de relâchement moral, voire de dépravation. Car le danger ne vient pas tant de se côtoyer que de réagir affectivement ensemble et en particulier de cette étincelle qui s'allume dans une commune admiration des comédiens.

Varet ne se borne pas ici à citer Tertullien, il élabore encore un peu en observant une même interaction sur scène et dans la salle : la circulation des affects dans le parterre se fait à l'instar de leur circulation sur scène. Ce qui ne va pas sans

³³ Alexandre VARET, « Avis touchant les comédies », in *De l'Éducation chrétienne des enfants* [1666], Paris, Coignard, 1672, p. 217-8.

postuler un étonnant renversement des rôles, puisque ce ne sont pas les spectateurs qui, s'identifiant aux personnages, s'embrasent à leur instar, ce sont les acteurs qui, sur scène, prennent modèle sur les secrets embrasements qui gagnent le public entier. Le théâtre suppose une mécanique érotique qui est à la fois insidieuse, réversible et complexe. Insidieuse parce que le processus est secret et il échappe peut-être même à la conscience des protagonistes. Réversible parce qu'une attirance commune pour les acteurs éveille, dans les spectateurs, une attirance mutuelle qui n'attendait que cette amorce. Complexe parce que l'imitation fonctionne dans les deux sens : les comédiens incitent moins le public à les imiter qu'ils ne lui tendent un miroir de ses passions.

Avec ce modèle « latéral » de contagion, on ne voit plus le public comme une collection d'individus isolés mais comme une communauté soudée par la circulation des affects. Une telle conception du public comme communauté est ancienne : le théâtre en Grèce s'adressait à la cité rassemblée dans un cadre à la fois civique et religieux. C'est du reste ce contexte politico-religieux foncièrement païen, donc idolâtre, qui pousse les Pères de l'Église à faire du public de théâtre l'antithèse absolue de la communauté chrétienne. C'est Tertullien qui fait du spectacle une *ecclesia diaboli*³⁴, suivi par Cyprien de Carthage (III^e siècle), Jean Chrysostome (IV^e siècle) et Salvien de Marseille (V^e siècle)³⁵. Les théâtrophobes modernes reprennent la dénonciation de l'église du diable. Dans l'Angleterre élisabéthaine, elle est d'autant plus virulente que les représentations théâtrales font effectivement concurrence au prêche, à en juger par les demandes réitérées faites aux autorités pour qu'elles interdisent les représentations le dimanche ou tout au

³⁴ Il l'illustre par une anecdote que les théâtrophobes modernes invoqueront souvent, celle d'une femme qui revient possédée du théâtre. Quand on l'exorcise, le démon sort en déclarant qu'il était parfaitement dans son droit car il l'avait trouvée chez lui (*op. cit.*, XXVI, 2).

³⁵ Voir CYPRIEN DE CARTHAGE, *Libri de spectaculis*, in J.-P. MIGNE, *Patrologie latine*, vol. 4, col. 779-788, et le livre 6 du *De Vero judicio et providentia Dei* de SALVIEN DE MARSEILLE in J.-P. MIGNE, *Patrologie latine*, vol. 53, col. 107 sq.. JEAN CHRYSOSTOME a écrit un *Contra theatra* et un *Contra ludos et theatra*, perdus. Ses attaques contre les spectacles et le théâtre sont disséminées dans diverses homélies. Pour l'église du diable voir en particulier la 6^e homélie sur le chap. 2 de saint Mathieu, *Commentarius in Sanctum Matthaeum Evangelistam*, Homilia 6, § 7, in J.-P. MIGNE, *Patrologie Grecque*, vol. 56, col. 71.

moins à l'heure du prêche³⁶. Un siècle plus tard, en France, la dénonciation de l'église du diable cède le pas³⁷ : à l'heure où la croyance en la possession démoniaque recule dans les milieux lettrés, on insiste plutôt sur la contagion qui soude le public par la diffusion d'affects malsains. Il n'est plus besoin d'invoquer le diable : les passions en tiennent lieu³⁸.

L'action sur les affects est un enjeu essentiel dans les polémiques sur le théâtre. C'est, depuis Aristote, la vocation même de la tragédie et un lieu névralgique pour théoriciens et, du coup, elle se retrouve au cœur des attaques des théâtraphobes. Bien entendu, cette action est vue de manière diamétralement opposée. Aristote postule une action cognitivo-affective (le plaisir de la *mimèsis* est dû à la reconnaissance) et, par la *catharsis*, il postule une transformation positive qui devient chez ses successeurs un bénéfice intellectuel et moral (reconnaître et aimer le bien et la vertu, reconnaître et haïr le vice, etc.). Les théâtraphobes inversent les signes ; ils pensent abjection et non élévation, les *tetrae libidines* éveillant le pire. Ils cultivent la métaphore médicale, faisant du théâtre une peste, en insistant sur la durée : la représentation déclenche un processus qui va continuer ses ravages. Ils poussent parfois la dynamique affective jusqu'à une altération de l'individu : dans la foulée des Pères – notamment Cyprien de Carthage – ils accusent le théâtre de féminiser les hommes.

Ils invoquent tour à tour deux modèles de l'action du spectacle : une action directe de contamination individuelle et une action latérale de contagion collective.

³⁶ La reprise de Tertullien et de sa dénonciation du théâtre comme siège du démon est courante chez les théâtraphobes élisabéthains, voir par exemple Stephen GOSSON, *Playes confuted in five actions* [...], Londres, T. Gosson, 1582, f. D8v ou Anthony MUNDAY, *A second and third blast of reitrait from plaiés and theaters* [...], Londres, H. Denham, 1580, p. 89. Sur les conflits autour du spectacle en Angleterre, voir Olivier SPINA, *Une ville en scènes. Pouvoirs et spectacles à Londres sous les Tudor (1525-1603)*, Paris, Garnier, 2013.

³⁷ Elle est encore présente, mais plutôt sur un mode citationnel. Ainsi, le Père Joseph Voisin invoque l'église du diable comme un *leitmotiv* de Tertullien et des Pères sans véritablement le reprendre à son compte, voir *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles* [...], Paris, J.-B. Coignard, 1671, p. 404.

³⁸ Sur les rapports entre démonologie et théâtraphobie, je me permets de renvoyer à mon article « Vacillements de l'illusion. Dédiabolisation de la magie et rediabolisation du théâtre (1570-1650) », in Kirsten DICKHAUT, éd., *Kunst der Täuschung : über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2016, p. 255-271.

Le théâtre ne déclenche pas seulement une réponse émotive *dans* l'individu mais *entre* les individus, le spectacle allumant un désir qui circule. Ces deux conceptions de la dynamique des passions sont intrinsèquement liées à deux visions du public. Celui-ci est tantôt envisagé comme une collection d'individus isolés, réagissant aux impressions que l'action scénique produit en leur for intérieur, tantôt conçu comme une collectivité dont les membres réagissent autant aux réactions des autres spectateurs qu'aux impressions produites par la scène, l'émotion se nourrissant à la fois de l'action des comédiens et des réactions des autres spectateurs. Dans le premier cas, la scène vise en chacun la corruption de la nature humaine, engageant ainsi une inexorable déchéance. Dans le second, la représentation suscite une émulation et une incitation mutuelle au péché. Dans les deux cas, tous les efforts que dramaturges et comédiens peuvent faire pour moraliser leurs fables ou leur jeu ne font qu'empirer les risques car, en déguisant la nocivité, ils rendent la représentation plus périlleuse encore.

Cette double vision de l'action du théâtre n'a pas été élaborée dans le vide : elle dialogue avec les conceptions défendues par les théoriciens et les apologistes qui ont, de leur côté, pensé l'efficace du théâtre et surtout ses bienfaits. La contamination est une réponse à la *catharsis*. Il ne suffit pas en effet de dénoncer celle-ci comme un galimatias³⁹ ou de se gausser d'une conception ridicule qui prête à la tragédie le pouvoir d'instiller un mal pour s'efforcer ensuite de le guérir⁴⁰. Il est plus efficace de décrire le cheminement continu d'une passion perverse qui mène le spectateur à sa perte : le processus est facile à comprendre dans son implacable déroulement.

Il ne faudrait pas en conclure que, pour les besoins de leur dénonciation, les théâtrophobes développent une conception toujours négative des passions comme échappant à la raison et totalement soumises aux impulsions de la chair ni qu'ils défendent toujours les mêmes options. Ainsi, à vingt ans de distance, Jean-François

³⁹ Voir par exemple Charles DESPREZ DE BOISSY, *Lettres sur les spectacles*, Paris, Veuve Lottin et J.H. Butard, 1756, vol. 1, p. 94 (il cite Fontenelle).

⁴⁰ « Y a-t-il rien de si ridicule que de former une science qui donne sûrement une maladie qui travaille incertainement à la guérison d'une autre ? », Charles de SAINT-ÉVREMOND, *De la tragédie ancienne et moderne* [1672], in *Œuvres*, tome 3, 1740, p. 156, cité par C. DESPREZ DE BOISSY, *op. cit.*, vol. 2, p. 385.

Senault émet, tant sur les passions que sur le théâtre, des avis sensiblement divergents. Dans *Le Monarque* (1661), en s'appuyant sur l'exemple du *Cid*, il dénonce les dangers du théâtre, qui est criminel parce qu'il exalte les passions violentes tout en leur prêtant des allures innocentes, et qu'il incite au vice en prétendant défendre la vertu⁴¹. Bref, les passions sont un poison et c'est sur scène qu'elles peuvent le mieux séduire pour exercer leurs ravages.

En 1641, dans *De l'Usage des Passions*, le son de cloche est très différent. Les passions apparaissent sous un jour positif, dès la dédicace à Richelieu qui loue le cardinal d'avoir discipliné ses passions en les soumettant à la raison. Son exemple justifie l'ouverture du traité sur une apologie des passions, en forme de réfutation des stoïciens : il est impossible de s'en abstraire, faute de pouvoir séparer l'âme du corps, et ce serait d'autant plus fâcheux qu'elles sont indispensables à la vertu car celle-ci « serait oiseuse si elle n'avait point de passions à vaincre et à régler. »⁴² Cette vision positive est, il est vrai, tempérée dans les pages consacrées aux arts, et en particulier pour le théâtre. Sénault confirme ses bienfaits intrinsèques : à l'origine, « toutes les comédies étaient des instructions » et les théâtres « des Académies de Philosophes » d'où les auditeurs ne sortaient jamais « qu'ils ne fussent bien persuadés de la vertu »⁴³ ? Mais la faiblesse des hommes soumis à leurs passions a rendu le théâtre impudique et, même si le christianisme l'a réformé, il reste périlleux, peignant le déchaînement des passions sous un jour plus agréable que leur maîtrise. D'où un impact qui varie d'un spectateur à l'autre : la comédie n'est une école de vertu que pour les grandes âmes qui discernent le vice sous l'apparence de la vertu, tandis que le vulgaire cède à l'attraction des émotions qui emportent les personnages. Le théâtre est donc, à l'image des passions, ambivalent. Pour les âmes fortes, comme le cardinal, les passions sont justes et bonnes, car elles sont parfaitement dominées, et la comédie peut leur enseigner la vertu. Pour le

⁴¹ J.-F. SENAULT, *Le Monarque*, *op. cit.*, voir *supra*, n. 2.

⁴² *Id.*, *De l'usage*, *op. cit.*, p. 7. Sur la pensée de Sénault en la matière, voir Gérard FERREYROLLES, « De l'usage de Senault : apologie des passions et apologétique pascalienne », *Corpus*, 7, 1988, p. 3-20.

⁴³ *Ibid.*, 5^e traité, 2^e discours, « Que la plus grande partie des Arts séduisent l'homme par le moyen de ses Passions », p. 179-190.

vulgaire, en revanche, qui se laisse entraîner par l'émotion, la comédie laisse le champ libre à leurs ravages.

La différence entre les deux s'explique par le contexte. En 1641, Sénault ne peut aller contre le pouvoir qui voit dans le théâtre un instrument puissant pour asseoir le prestige de la monarchie et de la nation⁴⁴. En 1661, n'ayant plus à flatter le hobby d'un ministre, il peut adopter une vision plus noire des passions comme du théâtre. Mais il est difficile de dire lequel des deux entraîne l'autre dans sa ruine.

⁴⁴ Rappelons que Richelieu a inspiré la « Déclaration de Saint Germain » du 16 avril 1641 où le roi, sous couvert de censurer les excès des comédiens, reconnaît la légitimité intrinsèque de leur art. Voir le texte dans François-André ISAMBERT, *Recueil général des anciennes lois françaises, depuis 420 jusqu'à la Révolution de 1789*, t. XVI, Paris, Belin-Leprieur, 1829, p. 536-537.