

entre 1650 et 1705, le « rigorisme » est devenu une doctrine structurée par toute une série de condamnations : censures de la Faculté de théologie³⁸², des papes³⁸³, de l'Assemblée du clergé³⁸⁴. *Le corps de doctrine* publié en 1717 par la Faculté représente la réception et la mise en forme de toutes ces interventions³⁸⁵. Malgré le contexte de son élaboration, il fera référence comme « doctrine de Sorbonne ». Mais les résolutions des *casuistes de Sorbonne* continueront elles aussi d'être publiées et utilisées, perpétuant ainsi un certain « réalisme » qui n'avait plus cours.

CHAPITRE IX

The delight of the eye, idolâtrie et iconoclasme dans les querelles « puritaine » et « janséniste » contre le théâtre

par Tony Gheeraert, Université de Rouen

En 1576, James Burbage fait construire le premier théâtre public de Londres³⁸⁶ ; un an plus tard, en 1577, paraît le premier pamphlet « puritain » contre ce nouveau loisir qui deviendra bientôt la bête noire des pasteurs calvinistes : un long et violent débat sur la moralité du théâtre vient de naître³⁸⁷. Ce *Treatise where in Dicing, Dauncing, Vaine plays or Interluds (...) art reproved*³⁸⁸, composé par le pasteur John Northbrooke ne s'en prend encore au théâtre que comme à un des abus qui, d'après lui, menacent de ruiner les mœurs de l'Angleterre. C'est deux ans plus tard que la polémique prendra toute son ampleur : en 1579, Stephen Gosson, bachelier d'Oxford et dramaturge repent, publie *The Schoole of Abuse*³⁸⁹. Gosson, pas plus que Northbrooke, ne sont pas des « puritains » étroits d'esprit et fanatiques ; le premier, en particulier, qui connaît bien le théâtre et maîtrise les règles de l'éloquence cicéronienne³⁹⁰, a si

386. Voir Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage (1574-1642)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

387. Des accrochages avaient déjà eu lieu entre les troupes d'acteurs et les autorités londoniennes, mais la publication du traité de Northbrooke est généralement retenue comme point de départ de la campagne active contre le théâtre. Voir E. N. S. Thompson, *The Controversy between the Puritans and the Stage* [1903], New York, Russel and Russel, 1966 ; E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon, 1923, 4 vol.

388. Le titre exact est : *Spiritus est Vicarius Christi in Terra. A Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine Playes or Interluds, with other Idle Pastimes, & c., commonly used on the Sabbath Day, art reproved by the Authority of the Word of God and Aunient Writers*, Londres, 1577. Ce traité, ainsi que la plupart des pièces de la querelle puritaine contre le théâtre, ont été réimprimées en fac-similés par l'Université de Boston (« A Garland Series », édition Arthur Freeman, 50 volumes, 1973).

389. *The Schoole of Abuse, conteining a pleasunt inuectiue against Poets, Pipers, Plaiers, Iesters and such like Caterpillars of a Commonwealth (...)*, Londres, Thomas Woodcocke, 1579.

390. La stratégie rhétorique et la dimension littéraire des ouvrages anti-théâtraux de Gosson ont été étudiées par Arthur F. Kinney dans son ouvrage *Markets of Bawdrie : the Dramatic Criticism, of Stephen Gosson*, Salzbourg, Université de Salzbourg, 1974.

382. Censures de l'Apologie des casuistes (1657), d'A. Guimenius (1665). J. M. Gres-Gayer, *Le gallicanisme*, op. cit., pp. 36-52, 155-166.

383. Censures d'Alexandre VII (1665-1666), d'Innocent XI (1679).

384. Censure de l'Assemblée du Clergé (1700). P. Blet, *Le clergé de France, Louis XIV et le Saint-Siège*, Rome, 1989, pp. 107-150.

385. J. M. Gres-Gayer, *Théologie et pouvoir en Sorbonne*, Paris, 1991, pp. 157-170.

savamment argumenté sa thèse qu'il a contraint les défenseurs de la scène à prendre la plume, et une polémique s'ensuivit ; au cours de cette guerre de pamphlets qui durera près de trois ans, il précisera et, en fait, radicalisera ses positions, synthétisant sa doctrine dans *Playes Confuted in Five Actions*, publié en 1582³⁹¹. D'autres lui emboîteront le pas au cours de cette décennie 1580 où la controverse fut la plus vive : Anthony Munday³⁹², William Rankins³⁹³ et surtout Philip Stubbes³⁹⁴ rivalisent de virulence à l'égard d'un art qu'ils réprouvent et dans lequel ils voient la main de Satan lui-même. La querelle semble s'apaiser par la suite, pour renaître sous le règne de Charles I^{er}, plus cinglante que jamais : en 1633, William Prynne, avocat turbulent, publie une sorte de monstre littéraire, *l'Histrio-Mastix*³⁹⁵, impressionnant ouvrage d'un millier de pages, vaste somme anti-théâtrale dans laquelle l'auteur ressasse interminablement les mêmes arguments, couvrant de notes les *marginalia* de son livre ; les autorités dont il se réclame sont d'un surprenant éclectisme : les Pères de l'Église côtoient les grands réformateurs aussi bien que des « papistes » notoires. *L'Histrio-Mastix* est certes un livre aussi touffu qu'exubérant, et les critiques ont volontiers considéré son auteur comme un paranoïaque, son argumentaire, disposé en une suite de syllogismes inspirés de la méthode scolastique, est pourtant d'un grand intérêt pour comprendre les enjeux du débat. La fermeture des théâtres, arrêtée au début de la guerre civile par une Ordonnance du Parlement de Londres³⁹⁶, apparaît souvent, peut-être à tort d'ailleurs, comme la conclusion et la conséquence de cette campagne « puritaine » contre les théâtres³⁹⁷ ; toujours est-il que cette décision

autoritaire aura pour conséquence de réduire au silence les moralistes après qu'ils ont vu se réaliser leur vœu le plus cher³⁹⁸.

En France, malgré quelques escarmouches dès le tout début du siècle³⁹⁹, il faut attendre la décennie 1660 pour que se déclenche une querelle du théâtre de grande envergure. Une phrase de la première *Visionnaire* de Pierre Nicole, datée du 31 décembre 1665, lance une vaste polémique à laquelle participent, entre autres, des amis de Port-Royal : outre Nicole, on trouve des traités composés par le prince de Conti, Goibaud du Bois ou Barbier d'Aucour⁴⁰⁰. La querelle s'apaise lentement au cours des années 1670, avant de renaître à la fin du siècle⁴⁰¹, sans jamais prendre les proportions du débat anglais – on n'a jamais craint en France pour la survie des théâtres.

exemple, les théâtres ne purent ouvrir pendant de longs mois, sans qu'il faille voir dans cette fermeture l'influence des « puritains ». L'ordonnance de 1642 se contente d'ailleurs de justifier sa décision en expliquant que le temps n'est pas aux distractions mais au repentir, et espère des jours meilleurs : les courts attendus de ce texte n'offrent guère d'argumentation idéologique inspirée des traités « puritains ».

391. Stephen Gosson, *Playes Confuted in five Actions, Prouing that they are not be suffered in a Christian common weale*, Londres, 1582.

392. Anthony Munday, *A Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters*, Londres, 1586.

393. William Rankins, *A Mirrour of Monsters*, Londres, 1587.

394. Philip Stubbes consacre quelques pages à la critique du théâtre dans son *Anatomie of Abuses*, Londres, Richard Jones, 1581 pour la première édition, et 1583 pour la seconde, dans laquelle il s'en prend plus violemment contre les spectacles ; ici cité d'après l'édition de F. J. Furnivall, Londres, 1877-1879.

395. William Prynne, *Histrio-Mastix. The Players Scourge, or Actors Tragaedie, Divided in Two Parts*, Londres, 1633.

396. *A Declaration of the Lords and Commons assembled in Parliament*, 2 septembre 1642. Cette ordonnance fut mal appliquée, et un théâtre clandestin survécut malgré tout pendant la guerre civile, au point que le Parlement dut réitérer par deux fois cette interdiction (en octobre 1647 et février 1648), en l'assortissant de mesures de rétorsion à l'encontre des acteurs ou des spectateurs impénitents.

397. À cette date, si l'on excepte le livre de Prynne et un *Short Treatise against Stage-Playes* composé par Alexander Leighton, la querelle est presque éteinte depuis bien longtemps déjà ; par ailleurs, les théâtres ont déjà été souvent fermés au cours du règne de Charles I^{er}, pour éviter la contagion lors des périodes d'épidémies ; en 1636, par

398. Les théâtres rouvrent à la Restauration de 1660, mais, malgré le caractère souvent incivil des productions de cette époque, les spectacles s'attirent peu d'ennemis déclarés : ceux-ci, en affichant une attitude anti-théâtrale, couraient le risque d'être taxés de puritanisme, à une date où le pouvoir cherche à éliminer jusqu'au souvenir de la « Grande Rébellion ». Il faudra attendre l'extrême fin du siècle pour qu'un moraliste, Jeremy Collier, reprenne la bataille contre le théâtre, dans une perspective très différente de celle de ces prédécesseurs élisabéthains et jacobéens. Sur les rares attaques contre le théâtre durant la Restauration, voir Lawrence A. Sasek, « Prelude to Collier : Two Restoration Attacks on the Stage », dans *Philological Quarterly*, vol. 68, n° 1, hiver 1989, pp. 37-51.

399. *Première Atteinte contre ceux qui accusent la comédie, par une Damoiselle française*, Paris, 1603.

400. Sur la controverse du théâtre en France dans les années 1660, voir la synthèse de Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, coll. « Lumière classique ». La présente contribution doit beaucoup aux développements de Laurent Thirouin. Les textes anti-théâtraux français cités ici le sont d'après l'édition que Laurent Thirouin en a donnée (Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998, coll. « Sources classiques ») ; nous citerons également le traité de l'oratorien Bernard Lamy qui, sans être janséniste, fut un ami de Port-Royal et de Nicole (Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* [1678], Paris, Champion, 1998). Sur la querelle française, voir aussi Thérèse Goyet, « La condamnation du théâtre à Port-Royal. Sa situation dans la tradition rigoriste », dans *Pascal, Port-Royal. Orient, Occident. Actes du colloque de l'Université de Tokyo*, Paris, Klincksieck, 1991 ; Marc Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre avant Nicole et Bossuet », dans *RHLF*, 5-6, sept.-déc. 1970, pp. 1007-1030 ; Henri Philips, « L'Église catholique et la condamnation du théâtre en France au XVII^e siècle », dans *Quaderni francesi*, 1, 1970, pp. 319-349.

401. Un second débat naquit en 1694, à la faveur de la *Lettre* du Père Caffaro, à laquelle Bossuet opposa une cinglante réponse. Mais les amis de Port-Royal prirent dans cette querelle une part moins grande.

Bien qu'on ne puisse pas parler d'influence de cette première querelle anglaise sur le débat des années 1660, la tentation est grande de mettre en parallèle les deux controverses en raison du grand nombre d'arguments identiques développés à la fois par les Anglais et les Français, et aussi en raison des ressemblances qui, au premier abord, invitent à rapprocher « puritains » et « jansénistes » : deux groupes de rigoristes religieux, qui aspirent à restaurer dans leur pays les mœurs des premiers chrétiens, prennent la plume pour condamner le théâtre, adoptant ainsi délibérément la posture des premiers Pères du christianisme. Dans les deux cas, les disputes s'élèvent alors que le genre dramatique est particulièrement florissant et goûté du public⁴⁰². Suspects aux yeux du pouvoir, puritains et jansénistes représentent une opposition plus ou moins discrète dirigée contre les autorités politiques et ecclésiastiques. Pourtant, bien des membres de ces deux mouvements refusent pareillement l'idée de sécession, bornant leurs ambitions à demander une réforme des systèmes en place⁴⁰³. Enfin, tous réservent leurs plus âpres diatribes au théâtre religieux, qui leur apparaît plus dangereux et plus condamnable que les pièces profanes⁴⁰⁴.

Pourtant, ne faudrait-il pas plutôt résister à cette tentation trop alléchante de la confrontation ? Tout d'abord, à strictement parler, il n'existe pas plus de controverse puritaine que de querelle janséniste, dans la mesure où ces deux adjectifs ne sont que des quolibets inventés par leurs détracteurs pour désigner des chrétiens rigoristes⁴⁰⁵. Quand bien même on s'entendrait pour accepter les définitions habituelles de ces termes, l'on n'en serait pas moins réduit à constater que la critique

402. Voir Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981, en particulier les chapitres IV, VI et VII.

403. Les choses changeront en Angleterre pendant la Révolution.

404. Pour une comparaison des puritains et des jansénistes, voir Robin Briggs, « The Catholic Puritans : Jansenists and Rigorists in France », dans *Puritans and Revolutionaries : Essays in Seventeenth Century History*, ed. Christopher Hill, Oxford, Clarendon, 1978, pp. 333-354.

405. Ce n'est que par commodité que nous reprenons ici les termes « puritain » et « janséniste » dont nous mesurons en quoi ils sont insatisfaisants. Sur la définition du mot puritain, qui est un terme d'insulte, voir en particulier Christopher Hill, « The Definition of a Puritan », dans *Society and Puritanism in Pre-revolutionary England* [1964], Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 15-30; Patrick Collinson, *The Puritan Character. Polemics and Polarities in Early Seventeenth-Century English Culture*, Los Angeles, University of California, 1989; du même auteur, « A Comment : Concerning the Name Puritan », dans *Journal of Ecclesiastical History*, vol. 31, n° 4, octobre 1980, pp. 485-488. Voir aussi sur cette question Claire Gheeraert-Graffeulle, « Satire et diffusion des idées dans la littérature pamphlétaire à l'aube de la guerre civile anglaise, 1640-1642 », dans *XVII^e siècle*, n° 195, 1997, pp. 281-296. En France, le terme « janséniste » est tout aussi contesté :

du théâtre en Angleterre et en France n'était en aucun cas l'apanage d'un groupe de puritains ou d'un parti janséniste. Stephen Gosson, par exemple, se montra d'une fidélité absolue à l'Église d'Angleterre⁴⁰⁶. De même, l'identification fréquente des ennemis du théâtre aux seuls amis de Port-Royal est abusive⁴⁰⁷, car ces derniers sont loin d'être les seuls à lutter contre les spectacles : Bossuet a ainsi composé un *Traité de la comédie* extrêmement violent, et à la fin du règne de Louis XIV, presque toute l'Église française affiche son hostilité au théâtre. Ce n'est donc qu'en cédant à une facilité historiquement contestable qu'on peut opposer les querelles puritaine et janséniste contre la comédie⁴⁰⁸.

D'autre part, à bien regarder les textes, les deux croisades anti-théâtrales ne sont-elles pas plus remarquables par leurs différences que par des points communs qui peuvent rester superficiels ? Au plan religieux, tout sépare les pasteurs, calvinistes réformés farouchement hostiles au papisme, et les jansénistes, viscéralement attachés au catholicisme. La forme des ouvrages est, elle aussi, différente : les invectives crues et véhémentes des pasteurs sont fort loin du raffinement poli et de la clarté lucide des Français ; la beauté tranchante et le sens aigu de la formule qui caractérisent le style d'un Pierre Nicole n'ont ainsi guère à voir avec la scolastique pesante d'un Prynne, qui fait se succéder avec monotonie majeures, mineures et conclusions⁴⁰⁹.

Arnauld et Nicole écrivaient déjà que le jansénisme est un « fantôme », et qu'ils n'étaient pas sectateurs de l'évêque d'Ypres, mais disciples orthodoxes de saint Augustin, comme Corneille Jansen lui-même. M. Philippe Sellier estime que l'emploi du mot « jansénisme » devrait être restreint aux seules questions théologiques strictement liées à l'affaire des Cinq Propositions, et que, pour désigner les amis de Port-Royal, il faut préférer le mot « port-royaliste ». Nous conservons toutefois ici les dénominations traditionnelles.

406. Sur l'hostilité de Gosson envers les puritains et les presbytériens, voir Arthur F. Kinney, *Markets of bawdrie*, p. 23.

407. Jonas Barish, contraint par son sujet d'embrasser toute l'histoire du théâtre, n'échappe pas à cette tentation simplificatrice (*The Anti-Theatrical Prejudice*, pp. 191 et 192).

408. Jonas Barish avoue ainsi qu'il ne reprend le terme de puritain que par commodité : « I use the convenient shorthand term "Puritan" despite the fact that not all writers against the stage were Puritans » (*The Anti-Theatrical Prejudice*, p. 82). Deviennent puritains dans son livre tous ceux qui critiquent le théâtre ; on en arrive ainsi à un étrange renversement qui confine au paralogisme et à la définition circulaire : ce n'est plus le puritain qui déteste le théâtre, c'est celui qui déteste les représentations dramatiques qui devient *ipso facto* puritain.

409. Du point de vue de l'argumentaire lui-même, les Anglais développent toute une série d'arguments ignorés des Français : la perspective économique, très importante dans les réflexions calvinistes, est absente à Port-Royal (sur la querelle puritaine envisagée dans une perspective économique, voir Russell Fraser, *The War Against Poetry*,

D'où vient alors l'irrépressible sentiment de parenté qui s'empare du lecteur des deux polémiques ? Mon hypothèse, qui s'inscrit dans la perspective ouverte par les travaux de Laurent Thirouin, serait que l'origine de cette similitude entre les deux campagnes n'est pas d'ordre théologique ni même moral, mais plutôt liée au rapport que les polémistes entretiennent avec le monde sensible. Il s'agirait donc moins d'une « querelle de la moralité du théâtre », ainsi qu'on la nomme souvent, que d'un débat anthropologique⁴¹⁰ : au-delà des accusations de vices ou de débauche, c'est un rapport aux sens et au rôle qu'ils peuvent jouer dans la connaissance de Dieu qui est en question.

« Se repaître les yeux de ces vains spectacles »

« There cometh much evil (...) at the eies » : la déchéance du regard.

Puritains et jansénistes suspectent l'optimisme néo-platonicien de la Renaissance selon lequel la contemplation du visible pourrait mener à celle de l'invisible. Pour les calvinistes anglais, le monde est un torrent de boue où la grâce ne se donne pas à voir⁴¹¹ : après le premier péché, les yeux d'Adam se sont fermés et n'ont plus été capables de voir la présence divine dans le monde ; le puritain Nathaniel Culverell insiste ainsi sur la déchéance de la vue consécutive au péché : « Adam in innocence had a glorious soul full of lights, bright and sparkling eyes (...). He could read the smallest print, the least jot and tittle in the book of nature », mais après avoir goûté du fruit de l'arbre défendu, poursuit-il, « the soul has been darkened and dim-sighted⁴¹² ». Milton lui aussi évoque cet

Princeton, Princeton University Press, 1970 ; David Leverenz, *The Language of Puritan Feeling. An Exploration in Literature, Psychology, and Social History*, Rutgers University Press, 1980, chap. 1 : « Why Did Puritans Hate Stage Plays ? », pp. 23-40). On comprend en revanche que la condamnation du travestissement, omniprésente chez les puritains, n'ait pas sa contrepartie en France, dans la mesure où les rôles féminins y étaient tenus par des femmes, tandis qu'ils étaient joués par des hommes travestis de l'autre côté de la Manche.

410. Laurent Thirouin a remarqué combien l'appellation traditionnelle de « querelle de la moralité du théâtre » est insuffisante : « Le véritable danger de la comédie n'est pas d'ordre moral (...), le cœur de la question est de nature anthropologique et métaphysique », explique le critique (*L'Aveuglement salutaire*, p. 22), qui développe ce point de vue dans les chapitres IV et VI de son ouvrage.

411. Sur « les limites et ambivalences de la vue, sens déchu » en Angleterre, voir Line Cottagnies, *L'Éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme*, Genève, Droz, 1997, pp. 140-148.

412. Cité par Line Cottagnies, *ibid.*, p. 141. Le texte de Culverell est de 1651.

aveuglement consécutif au péché au chant IX de *Paradise Lost*⁴¹³. La position janséniste, du moins telle qu'on la trouve chez Pascal, est plus complexe : si la nature, dans les *Pensées*, est parfois présentée comme « une image de la grâce »⁴¹⁴, et si elle comporte des vestiges de la présence divine visibles par ceux à qui Dieu a ouvert les yeux, il n'en reste pas moins que les hommes, depuis le premier péché, sont « dans un aveuglement dont ils ne peuvent sortir que par Jésus-Christ ». Les apologistes qui proposent aux incroyants de retrouver Dieu dans la nature semblent bien vains à Pascal : « Dire à ceux-là qu'ils n'ont qu'à voir la moindre des choses qui les environnent et qu'ils y verront Dieu à découvert (...) c'est leur donner sujet de croire que les preuves de notre religion sont bien faibles »⁴¹⁵. Calvinistes anglais et augustiniens de Port-Royal s'accordent ainsi à estimer que le regard des hommes pécheurs ne peut plus désormais percer l'écorce du monde, mais reste au contraire attaché aux créatures. Une pareille métaphysique, qui postule une coupure ontologique radicale entre Dieu et le monde, ne peut concevoir que la nature soit un miroir où se refléteraient quelques lambeaux d'éternité, ni le voile translucide derrière lequel le divin pourrait se laisser deviner : excepté pour quelques individus isolés à qui Dieu accorde une grâce spéciale, le monde n'est qu'une matière opaque qu'aucun esprit ne vivifie. La haine des sens et de la vue a donc pour fondement, chez les rigoristes des deux pays, l'écrasant sentiment de la transcendance divine.

Les yeux, pour les puritains comme pour les jansénistes, ne sont d'ailleurs pas seulement impuissants à traverser les apparences : en arrêtant le regard sur des objets sensibles, ils empêchent l'âme de s'en détacher et l'emprisonnent ; ils sont, pour reprendre une formule de John Donne que n'auraient sans doute pas reniée les puritains « the Devils doore ». Pour Antony Munday, auteur d'un texte anti-théâtral intitulé *A (...) Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters*, les yeux sont les fenêtres ouvertes qui laissent entrer la mort à l'intérieur de l'âme⁴¹⁶.

À Port-Royal, mère Agnès n'est pas loin de penser la même chose, tout en l'exprimant de façon beaucoup plus mesurée : « Plus on ôte aux sens, plus on donne à l'esprit ; tout le plaisir qu'on prend aux choses visibles diminue autant

413. *Paradise Lost*, chant IX, v. 1132 : « Adam, estranged in look and altered style », vers que Chateaubriand traduit par « avec un regard aliéné et une parole altérée » (édition Poésie-Gallimard, p. 263).

414. Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, 1991, fr. 306 et 738.

415. *Ibid.*, fr. 644.

416. « There cometh much evil in at the eares, but more at the eies, by these two open windowes death breaketh into the soule. Nothing entereth in more effectualie into the memorie, than that which cometh by seeing », Anthony Munday, *A Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters*, Londres, 1586, pp. 95-96.

la vie de la grâce»⁴¹⁷. Ainsi, plus nous laissons se perdre notre regard sur la beauté visible, plus le spectacle de cette beauté nous éloigne de Dieu, nous pervertit et nous corrompt.

Le théâtre, «the delight of the eie»

Si la simple vue des créatures est capable de troubler à ce point le cœur, le spectacle théâtral est encore infiniment plus dangereux, dans la mesure où il est, explique Nicole «l'abrégé»⁴¹⁸ des vanités du monde. Le prisme de la *mimesis* théâtrale tend en effet à démultiplier le pouvoir pernicieux du sensible : alors qu'il est possible de ne pas céder à la séduction de la nature, nul ne peut résister au charme d'une pièce de théâtre. Celle-ci propose, à l'intention exclusive du regard, un concentré de séductions visuelles plus alléchantes qu'aucune chose créée.

Les calvinistes anglais considèrent que le spectacle fonctionne comme un piège pour l'âme («a snare»), explique Antony Munday : «Such force haue their enchantments of pleasure to drawe the affections of the mind»⁴¹⁹. Le théâtre, déclare-t-il également, est tout entier conçu pour flatter l'œil et détourner de Dieu : «[at the Theatre] are not our hartes through the pleasure of the flesh ; the delight of the eie ; and the fond motions of the mind, withdrawen from the service of the Lord, & meditation of his goodnes»⁴²⁰. La vue des spectacles remplit le cœur de vanités sans plus laisser à Dieu aucune place : «that which entreth into us by the eyes and eares, must be digested by the spirite, which is chiefly reserved to honor God»⁴²¹. Stephen Gosson insiste lui aussi sur la susceptibilité de l'œil à se laisser captiver par les sortilèges du mal⁴²².

Les jansénistes, de leur côté, estiment eux aussi que tout le mal du théâtre vient de l'empire qu'il exerce sur le regard des spectateurs. Nicole emploie la même image de piège qu'avait utilisée Munday : «Toutes les créatures corporelles qui attirent nos cœurs par l'entremise de nos yeux, sont autant de rets dont

417. Cité par René Taveneaux, *La Vie quotidienne des jansénistes aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1973, p. 171.

418. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, p. 108.

419. Antony Munday, *A Second and Third Blast of Retrait*, p. 97.

420. Id., *Ibid.*, p. 64.

421. Stephen Gosson, *Playes confuted*, p. 156.

422. «For the eye, besides the beauty of (...) the stages, [the Devil] sendeth in gearish apparell, masks, vaunting, tumbling (...) nothing forgot that might (...) ravish the beholders with varietie of pleasure», Stephen Gosson, *Playes confuted*, p. 173.

le diable se sert pour nous prendre»⁴²³ ; or, continue-t-il, le théâtre, qui ne tend qu'à exacerber ces «vaines réjouissances du monde», joue à plein le jeu du démon en aguichant notre passion de voir, cette *libido videndi* contre laquelle Augustin mettait déjà en garde le lecteur des *Confessions*⁴²⁴, et dont Jansénius fait la source même du goût des hommes pour les jeux de la scène : «C'est de ce principe [la *libido spectandi*] que vient le désir de se repaître les yeux par la vue de cette grande diversité de spectacles⁴²⁵.» Nicole renchérit : «Comment pourrions-nous croire que nous puissions repaître nos yeux de ces vains spectacles, et mettre notre contentement en ce qui doit être l'objet de notre aversion et de notre horreur⁴²⁶ ?» La métaphore alimentaire tend dans les deux cas à ravalier la vue, traditionnellement considérée comme le premier de sens en raison de son abstraction même, au niveau du goût, tenu pour une source de plaisirs grossiers. Pour les moralistes des deux pays, le théâtre agit sur les yeux à la manière d'une hypnose qui dépouille la volonté et envoûte ses victimes : «Things heard do lightlie passe awaie, but the tokens of that which wee haue seene, saith *Petrarch*, sticke fast in us wether we wil or no», estime Munday⁴²⁷. Il provoque une anesthésie du cœur, comme le suggère Prynne : «Playes are (...) the enchanting snares of Satan, with which he captivates and intangles soules through pleasure and delight : they are his chieftest instruments to expell all godly sorrow from mens hearts, to stupifie, to cauterize their consciences⁴²⁸.» Gosson recourt aux métaphores de Méduse⁴²⁹ et du Basilic⁴³⁰ pour définir cette paralysie qui frappe l'esprit par l'entremise des yeux : d'une part, comme la terrible Gorgone, le théâtre pétrifie les malheureux spectateurs et les dépouille de toute volonté et de toute raison⁴³¹ ; d'autre part, comme le serpent fabuleux qui assassinait par son seul regard, il les met à mort – au moins moralement. Les jansénistes pensent eux aussi que les spectacles provoquent l'inhibition de nos censures morales et l'exaltation de notre concupiscence : «Le cœur y est amolli par le plaisir. L'esprit y est (...) entièrement enivré des folies qu'il voit représenter, et par conséquent hors de l'état de la vigilance chrétienne», écrit ainsi Pierre Nicole⁴³².

423. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, p. 106.

424. *Confessions*, livre X, chapitre 35.

425. Jansénius, *De interioris hominis reformatione oratio*, trad. Arnauld d'Andilly ; cité et commenté par Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, p. 241.

426. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, p. 110.

427. A. Munday, *A Second and Third Blast of Retrait*, p. 96.

428. William Prynne, *Histrion-Mastix*, p. 544. Voir aussi Gosson, *Playes confuted*, p. 172.

429. Stephen Gosson, *Playes confuted*, p. 180.

430. Id., *The Schoole of Abuse*, p. 33.

431. Laurent Thirouin a précisément choisi une tête de Gorgone pour la couverture de son ouvrage *L'Aveuglement salutaire*.

432. *Traité de la comédie*, p. 42.

Dans le contexte polémique des traités des spectacles, cette terreur panique éprouvée devant le pouvoir du théâtre s'exprime le plus souvent à travers une catégorie théologiquement bien codifiée, celle de l'idolâtrie.

« L'Arche d'Alliance et l'idole de Dagon » : l'art dramatique et le péché d'idolâtrie

Les moralistes se plaisent à répéter qu'assister à une pièce de théâtre équivaut à honorer Baal ou Satan lui-même. La salle de spectacles est, du côté anglais, « the chappel of Satan, I meane the Theater »⁴³³, « the schoolehouse of Satan »⁴³⁴, « Satan's chapel » et « Satan's Synagogue »⁴³⁵; du côté français, elle est l'« Église du diable (...) *Ecclesia Diaboli* »⁴³⁶? Goibaud du Bois, qui entreprend de défendre les opinions de Pierre Nicole contre Jean Racine, explique au jeune dramaturge que l'Église et le théâtre s'opposent comme l'arche d'alliance et l'idole de Dagon : « Avec quel esprit avez-vous donc joint deux choses plus contraires que n'étaient l'arche d'alliance et l'idole de Dagon, et qui sont aussi éloignées que le ciel l'est de l'enfer? Quoi! Vous comparez l'Église avec le théâtre? Les divins cantiques avec les cris des bacchantes? Les saintes écritures avec des discours impudiques? (...) L'esprit de Dieu avec le démon de la Comédie⁴³⁷? »

La virulence du ton et les emprunts bibliques font invinciblement penser à la violence des traités puritains composés quatre-vingts ans plus tôt.

Il ne va pourtant pas de soi que le fonctionnement d'une représentation théâtrale soit identique à celui d'un culte, et d'un culte idolâtre qui plus est⁴³⁸. En quoi le spectateur d'*Hamlet* ou d'*Andromaque* est-il dans la même position que le fidèle païen? Cette assimilation n'a rien d'évident. En fait, il y a dans cette comparaison

433. Antony Munday, *A Second and Third Blast of Retrait*, p. 89.

434. Id., *Ibid.*, p. 92.

435. Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses*, p. 143. Voir sur cette question Jean E. Howard, « "Satans Synagogue". The Theater as Constructed by its Enemies », dans *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Londres et New York, Routledge, 1994, pp. 22-46.

436. Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, p. 227.

437. Philippe Goibaud du Bois, *Réponse à l'auteur de la lettre contre les Hérésies imaginaires et les Visionnaires* [1666], reproduit dans Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, p. 239.

438. Voir sur cette question l'importante contribution de Michael O'Connell, « The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Anti-theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theater », dans *English Literary History*, 52, vol. 2, 1985, pp. 279-310.

bien plus qu'un raccourci pratique ou qu'une hyperbole frappante : le théâtre nourrit l'idolâtrie en ce qu'il met en scène des *eidola*, des images destinées à toucher la vue et à provoquer ce plaisir sensible jugé si dangereux pour les mœurs et la foi. C'est en effet par les yeux que pénètre l'influence malfaisante des idoles, déclare Gosson : « How diligent, how circumspect, how wary ought we to be, that no corruption of idols, enter by the passage of our eyes & eares into the soule⁴³⁹? » Aussi, le théâtre, qui exacerbe les pouvoirs du visible et fascine ceux qui ont la faiblesse de jeter les yeux sur lui, est-il tenu par ses détracteurs pour l'idole par excellence. Abrégé de toutes les « maximes de la chair et du monde »⁴⁴⁰, il devient donc l'emblème de ces dangereuses séductions. L'antinomie entre Église et théâtre est si profonde que William Rankins décrit le plaisir éprouvé par les spectateurs d'un *masque* comme une sorte d'extase noire, reflet inversé et satanique des vraies joies célestes que fait éprouver l'Église du Christ⁴⁴¹.

Dans l'analyse que le calviniste donne ici des effets du théâtre, le vecteur de cette délectation perverse, caricature dérisoire et grotesque des félicités divines, est une fois de plus le regard (*beholder, to view, unlook*), rendu seul responsable de cette parodie d'extase.

Résumé de toutes les folies du siècle corrompu, le théâtre peut dès lors être identifié à l'Ennemi absolu? aucun accommodement ne peut être trouvé pour réconcilier l'Église de Dieu et son simulacre démoniaque : la première favorise la conversion du cœur en mortifiant la chair, tandis que l'autre, en l'exaltant, rend le spectateur incapable des choses spirituelles. Sur ce point également, l'accord entre les puritains et les jansénistes est total; Antoine Singlin résume en effet parfaitement cette coïncidence entre le théâtre et une idolâtrie qui n'est en définitive qu'un culte diabolique : « La comédie (...) est proprement le chef-d'œuvre du démon dans l'idolâtrie, et c'est pour ce sujet que la lumière du christianisme en donne une si grande horreur, la regardant comme un reste d'idolâtrie, ou plutôt comme l'accomplissement et la fin de l'idolâtrie, puisque le démon y reçoit son plus grand sacrifice, non des bêtes, mais des hommes, non des corps des hommes, mais des âmes qui ne lui sont immolées que par les vices et par les crimes⁴⁴². »

439. Stephen Gosson, *Playes confuted*, p. 155.

440. Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la comédie et des spectacles*, dans Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, p. 209.

441. « A sudden joy was stricken in the Harts of the beholders, as well by reason of these speeches as to view the manner of the Maske, wherein they receyued such contentation by how much more it came unlooked for, that they were almost dryuen into an ecstasie », William Rankins, *A Mirrour of Monsters*, p. 24.

442. Dans Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, pp. 127-128.

Celui qui assiste à un spectacle pour le seul plaisir des yeux offre donc à Satan l'hommage d'un sacrifice.

L'assimilation au péché d'idolâtrie de tout ce qui flatte les yeux permet aussi de comprendre ce qui déplaisait tant aux puritains dans la liturgie catholique : la messe papiste, pensent-ils, en appelle aux sens des fidèles, et par là transforme les offices en pièces de théâtre faites pour flatter les yeux : le prêtre, « instead of preaching, of reading, acts Christs Passion in the masse », explique Prynne⁴⁴³. Regarder les spectacles et entendre la parole sont deux activités incompatibles : « Those who delight in Stage-playes and such like Spectacles are altogether unfit ton heare Gods Word »⁴⁴⁴ ; Rainolds, dans *Th'Overthrow of Stage Playes* qui date de 1599, explique que les jésuites, « in steede of preaching the Word, they cause it to be played » ; pour les pasteurs calvinistes, la messe catholique est aussi blasphématoire que le théâtre chrétien, dans la mesure où l'une et l'autre confondent les ordres et prétendent utiliser les voies de Satan, c'est-à-dire le sensible, pour évoquer des réalités spirituelles infiniment éloignées de la chair. C'est pourquoi l'élévation de l'hostie, qui livre en pâture aux yeux des fidèles un morceau de pâte censé contenir la divinité du Christ, leur fait horreur⁴⁴⁵. La splendeur de la liturgie aussi bien que la somptuosité des costumes de théâtre, qui ne servaient l'une et l'autre qu'à allécher les yeux, tombaient simultanément sous le coup du reproche d'idolâtrie.

Une fois repérée la vraie nature du théâtre, comment les rigoristes des deux pays, qui cherchent à retrouver la pureté morale des premiers chrétiens, ne seraient-ils pas tentés de répéter le même geste destructeur que leurs prédécesseurs : briser ces idoles qui souillent la cité de Dieu ou « the Christian Common weale » ?

Le crépuscule des idoles

Pour se prémunir contre les dangers du théâtre, les moralistes français et anglais préconisent deux démarches. La première consiste à fermer les yeux de chair pour pouvoir ouvrir ceux du cœur et se rendre disponible à l'action divine. « Empêchez mes yeux de voir la vanité », demande ainsi Nicole à Dieu dans le *Traité de la comédie*⁴⁴⁶, tandis que Munday explique symétriquement que le théâtre, à force d'éblouir le spectateur, le rend aveugle aux seules réalités qui

443. William Prynne, *Histrio-Mastix*, p. 114.

444. Id., *Ibid.*, p. 527.

445. Voir Jonas Barish, *The Anti-Theatrical Prejudice*, p. 164.

446. P. 108.

méritent d'être connues : « Those pleasures of the stage, what are they, but the drifts of Satan, which he useth to blind our eies withal, the more easilie to carie us from the obedience of God »⁴⁴⁷. Aussi Nicole demande-t-il à devenir aveugle aux plaisirs sensibles, soulignant dans un parallélisme appuyé l'antagonisme irréductible entre le monde sensible (celui des idoles, du diable et du théâtre) et les réalités célestes (celles de la grâce, de Dieu et de l'Église) : « Le péché a ouvert les yeux aux hommes pour leur faire voir les vanités du monde avec plaisir, et la grâce du christianisme, en ouvrant les yeux de l'âme pour les choses de Dieu, les ferme pour les choses séculières, par un aveuglement beaucoup plus heureux que la vue malheureuse que le péché nous a procurée⁴⁴⁸. »

Si l'aveuglement apparaît comme une première solution permettant d'éviter le charme des spectacles, il en existe une deuxième, plus radicale : la suppression de la tentation elle-même. Beaucoup de critiques ont rapproché la campagne puritaine contre le théâtre de leur violence iconoclaste⁴⁴⁹. C'est en particulier en ce sens qu'on peut interpréter leur répugnance particulière à l'égard du théâtre chrétien. Ils proscrirent en effet ce dernier avec les mêmes arguments qui leur servent à condamner les statues et les tableaux « papistes » : dans les deux cas, il s'agit pour eux d'idoles matérielles qui n'ont aucune vertu et ne peuvent en aucun cas donner la moindre idée de la divinité, mais seulement remplir l'esprit de fausses idées de Dieu et nourrir des désirs sensuels contraires à la vraie dévotion. C'est pourquoi, dans un exposé sur le Deuxième commandement (« Thou shalt not make to thy selfe any graven image ») où il explicite les formes modernes d'idoles auxquelles peut être confronté le fidèle, Osmund Lake s'en prend successivement aux images religieuses catholiques, aux excès du cérémonial, et également au théâtre⁴⁵⁰. Celui-ci, par sa structure même, est comme la peinture et la liturgie catholique tout entier subordonné au visible, tandis que la grâce, qui est d'un autre ordre, reste parfaitement invisible aux

447. Antony Munday, *A Second and Third Blast of Retrait*, p. 87.

448. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, p. 108. L'analyse de cette prière en faveur d'un « aveuglement salutaire » fait l'objet de la dernière partie du livre de Laurent Thirouin.

449. Sur le lien entre iconoclasme et puritanisme, voir Winton U. Solberg, *Redeem the Time. The Puritan Sabbath in Early America*, Cambridge Mass. et Londres, Harvard UP, 1977, pp. 27-58 ; sur les répercussions de l'iconoclasme dans l'esthétique protestante du XVII^e siècle, voir le livre très important de Ernest B. Gilman, *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation. Down Went Dagon*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1986.

450. Osmund Lake, *A Probe Theologicall*, 1612.

yeux de la chair ⁴⁵¹ ; de même que les pasteurs ne peuvent admettre qu'on imprime des portraits du Christ, de même ne peuvent-ils tolérer qu'on mette en scène la Parole de Dieu. L'utilisation des décors, des costumes et, ce qui est pis, des corps des acteurs, leur semble inacceptable, quelles que soient les précautions prises pour préserver la majesté divine. Comme l'écrit Munday en pensant aux derniers mystères médiévaux subsistant encore à son époque : « The reuerend Word of God, & histories of the Bible (...) are (...) corrupted with [the actors] gestures of scurrilitie, and (...) interlaced with uncleane, and whorish speeches » ⁴⁵². Les vérités saintes ne peuvent tomber sous les sens, et toute tentative pour les rendre visibles, au théâtre ou sur une toile, aboutit nécessairement à un ridicule mélange du sacré et du profane qui ne tend qu'à dégrader celui-là au contact de celui-ci. Northbrooke écrit que porter en scène les Écritures revient à mêler la vulgarité à la théologie – « to mingle scurrilitie with divinitie » ⁴⁵³. Combiner « divinitie with scurrilitie », souligne de même Stubbes, est une trahison, une tromperie, et « a blasphemie intollerable » ⁴⁵⁴. La Parole, explique de son côté Prynne, ne supporte pas d'être mise en spectacle, car la scène est impropre à recevoir des pièces sacrées : « The sacred names of God the Father, Sonne, and holy Ghost (...) are frequently recited on the Stage (too prophane, too impious a place for such dreadfull holy names to come into) » ⁴⁵⁵. Pour Alexander Leighton, auteur d'un court traité contre les spectacles paru en 1625, le comportement de l'acteur qui met en scène l'Écriture ressemble à celui des enchanteurs : « They [the actors] abuse Scripture when they rehearse it upon the stage, as conjurers and witches do in their enchantments, charmes, sorceries and conjurations. They pollute Scripture when they mention it upon the Stage ⁴⁵⁶. »

On ne saurait mieux dire que le théâtre s'apparente à la fois, par ses pouvoirs, aux sortilèges des magiciens, et, par sa nature, au sabbat des sorcières, strict opposé du sabbat chrétien ⁴⁵⁷.

Contrairement aux puritains, qui portent l'accusation d'idolâtrie à la fois contre l'art pictural et l'art dramatique, les jansénistes distinguent le cas de la peinture sacrée et celui du théâtre d'inspiration religieuse. Port-Royal ne condamne pas l'image peinte ⁴⁵⁸ : celle-ci, conçue et utilisée avec précaution, peut parfaitement devenir le signe d'une vérité surnaturelle. Pour Pascal, il en va du portrait comme de la figure biblique : le fragment « un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir » ⁴⁵⁹ est en effet complété par celui, plus connu, « figure porte absence et présence, plaisir et déplaisir » ⁴⁶⁰. Le parallèle entre ces deux passages suggère que l'on applique à la peinture la théologie port-royaliste de la figure : l'on peut (et l'on doit) en faire un bon usage, en y discernant à la fois « absence et présence », c'est-à-dire la promesse d'un ailleurs et l'annonce, dans le visible, d'un au-delà du visible ⁴⁶¹.

Il est vrai que cette possibilité *théorique* d'un usage innocent des images se heurte à sa *pratique* dans le monde post-lapsaire : l'homme déchu est si englué dans son péché et dominé par les concupiscences qu'il lui est impossible, sans la

451. Sur la théologie iconoclaste protestante, voir Olivier Christin, *Une Révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991 (le champ d'études d'Olivier Christin ne concerne que la France, mais la théologie qui sous-tend les violences iconoclastes est la même en Angleterre).

452. Antony Munday, *A Second and Third Blast of Retrait*, p. 103.

453. John Northbrooke, *A Treatise*, p. 92.

454. Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses*, p. 143. Sur l'accusation de blasphème, dont le sens est très précis et très technique, voir David Mac Pherson, « Three Charges Against Sixteenth and Seventeenth Century Playwrights: Libel, Bawdy and Blasphemy », dans *Medieval and Renaissance Drama in England*, 2, 1985.

455. William Prynne, *Histrio-Mastix*, p. 108. Voir aussi les pp. 109-119.

456. Alexander Leighton, *A Short Treatise of Stage-Playes*, 1625, p. 12.

457. Patrick Collinson, dans un court ouvrage intitulé *From Iconoclasm to Iconophobia: the Cultural Impact of the Second English Reformation* (University of Reading, 1986), préfère parler d'iconophobie pour désigner cette attitude si violemment hostile aux images qu'elle finit par rejeter toute forme de représentation artistique, profane ou religieuse ; il réserve le mot d'iconoclasme pour évoquer l'époque où, au temps de la première Réforme anglaise, les Protestants ne s'en prenaient qu'aux images « papistes », toléraient l'iconographie réformée et ne croyaient pas même blasphémer en composant des tragédies chrétiennes (Lewis Wager publia par exemple, au seuil de la période élisabéthaine, *The Life and Repentaunce of Marie Magdalene* ; voir Patrick Collinson, *From Iconoclasm to Iconophobia*, p. 10). Ce n'est que dans les années 1570, au moment où commence la querelle du théâtre, que leur iconoclasme de bon aloi s'est mué en une farouche haine « iconophobe » de toute *mimèsis* picturale aussi bien que théâtrale : Henry Hastings, troisième duc de Huntingdon, bannit ainsi tout tableau de sa demeure : « The earl had no pictures on his walls whatsoever » (*ibid.*, p. 25).

458. Blaise Pascal (XI^e Provinciale, éd. Louis Cognet et Gérard Ferreyrolles, Paris, Bordas, 1992, p. 210) balaie rapidement les accusations calomnieuses du père Brisacier : « Parle-t-il avec vérité quand il dit (...) que les religieuses de Port-Royal ne prient pas les saints, et qu'elles n'ont point d'images dans leur église ? Ne sont-ce pas des faussetés bien hardies, puisque le contraire paraît à la vue de tout Paris ? ».

459. Blaise Pascal, *Pensées*, fr. 291.

460. *Ibid.*, fr. 296.

461. Sur cette question, voir Jean Mesnard, *Les Pensées de Pascal*, Paris, SEDES, 1993, pp. 251-258, « Du signe à la figure ».

grâce, de ne pas détourner la représentation artistique pour en faire une idole ; le spectateur, à trop s'attarder sur la perfection du dessin ou le charme des couleurs, risque en effet de s'arrêter à cette beauté apparente et superficielle et, ainsi, d'oublier que la représentation picturale n'est que la figure d'une Révélation transcendante. Il renonce alors à voir dans l'œuvre un signe, délaisse tout souci spirituel et, au lieu d'user du tableau, préfère en jouir pour lui-même comme d'un aliment de son amour-propre – on retrouve dans cette distinction les catégories augustinienne de l'*uti* et du *frui*, « usage » et « jouissance »⁴⁶². Il est si difficile pour l'être humain, aveuglé par le mal, de retrouver des signes de Dieu dans les œuvres d'art sacré que, parfois, les jansénistes préfèrent les proscrire : la mère Marie des Anges Suireau, abbesse de Maubuisson, a ainsi fait marteler un ensemble gothique et détruire une statue de la Vierge qui lui semblait grotesque ; mère Angélique a fait retoucher les plans de Le Pautre pour que l'architecture de Port-Royal de Paris soit dépouillée de toute ornementation inutile. M. Hamon plaignait de même les personnes obligées de « fermer les yeux, lorsqu'elles prient dans des églises trop belles »⁴⁶³. Mais cette attitude réservée envers certaines productions artistiques, fidèle en fait à l'esprit de Cîteaux, ne vaut pas condamnation sans réplique, car un art sobre et austère peut légitimement être mis au service de Dieu ; c'est dans cet esprit qu'ont été composées les toiles de Champagne, dépourvues de théâtralité et tournées vers le recueillement. Si le mauvais usage qu'on peut faire de l'image sainte risque à tout moment de la faire basculer du côté de l'idole, elle ne saurait pourtant être condamnée en elle-même, car elle peut être le signe merveilleux où le Dieu caché vient révéler sa présence. Contrairement aux puritains, les jansénistes ne sont donc en rien iconoclastes⁴⁶⁴.

Ces distinctions ne valent toutefois que pour la peinture et pas pour le théâtre : selon Nicole, le spectacle n'est *jamais* susceptible de devenir signe et reste forcément du côté de l'idole ; aussi le discours janséniste sur la comédie s'accorde-t-il pleinement avec celui, ouvertement iconoclaste, des Réformés d'Angleterre.

462. Sur le couple *uti* et *frui*, voir Philippe Sellier, *Pascal et saint Augustin* [1970], Paris, Albin Michel, 1995, pp. 152-156.

463. Ces exemples sont cités par René Taveneaux, *La Vie quotidienne des jansénistes*, p. 171.

464. C'est à tort qu'Alain Besançon, auteur de *l'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* (Paris, Fayard, 1994), fait de Pascal un jalon important de la pensée iconoclaste en Occident ; faute d'arguments convaincants, l'auteur en est réduit à prendre au sérieux les calomnies jésuites sur l'iconoclasme janséniste (p. 260, note 11). Gérard Ferreyrolles considère plus justement que l'iconoclasme a partie liée avec le monophysisme, et que, pour cette raison, il serait absurde d'en faire le reproche à Pascal et ses amis (*Les Reines du monde : l'imagination et la coutume chez Pascal*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1995, p. 288).

Nicole, pour qui la grâce ne peut jamais se rendre visible sur scène, pense que « la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le théâtre »⁴⁶⁵. La bonne volonté de l'écrivain n'est pas ici en cause : tout ce qui échappe au sensible – les valeurs morales et spirituelles – échappe forcément à la *mimèsis* théâtrale. Aussi celui qui tente de représenter les choses sacrées est-il conduit inévitablement à les contrefaire et les parodier : Corneille, dans *Théodore*, impuissant à montrer la grandeur de la sainte, l'affuble des fausses vertus romaines qui n'ont au fond, selon Nicole, qu'un « furieux amour de soi-même »⁴⁶⁶. Le spectateur de cette pièce, qui croit honorer la vertu de la sainte et verse en fait un tribut à son amour-propre, est ainsi très exactement dans la position de l'adorateur de Dagon. Par ailleurs, le théâtre, tout entier tourné vers le seul plaisir des yeux, ne peut, sauf à se nier en tant que théâtre, montrer ces qualités du cœur qui n'ont rien de spectaculaire : « Le silence, la patience, la modération, la sagesse, la pauvreté, la pénitence, ne sont pas des vertus, dont la représentation puisse divertir des spectateurs ; et surtout on n'y entend jamais parler de l'humilité, ni de la souffrance des injures. Ce serait un étrange personnage de comédie qu'un religieux modeste et silencieux »⁴⁶⁷.

Prynne considère, presque dans les mêmes termes, que le bon pasteur est l'opposé de l'acteur et que rien en lui ne se prête à la dramatisation : « He is the best Minister who is most unlike a Player, both in his gesture, habit, speech and elocution »⁴⁶⁸. Au principe de la démarche des deux auteurs, on découvre la même idée que le divin échappe à toute tentative de figuration spectaculaire. Pour le Français comme pour l'Anglais, la grâce et l'amour divin ne se donnent pas à voir aux yeux de la chair : la sainteté du religieux modeste aussi bien que celle du bon ministre de Prynne ne sont sensibles qu'aux yeux intérieurs de la foi, comme le dit Bernard Lamy : « Comme c'est au-dedans de nous-mêmes que lui ce flambeau de la vérité, il ne peut être aperçu de ceux dont les yeux sont entièrement tournés vers les choses extérieures ; la religion, qui est élevée au-dessus des choses sensibles, dont les mystères ne se voient point par les yeux du corps (...) ne propose rien qui soit agréable à la concupiscence »⁴⁶⁹.

Montrer des saints sur une scène, c'est laisser croire à tort que nos yeux de spectateurs pourront percevoir la grâce qui habite le fond de leur cœur ; aussi toute recherche de la présence divine au théâtre peut-elle être ramenée à un comportement idolâtre.

465. Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, p. 64.

466. Id., *Ibid.*, p. 62.

467. Id., *Ibid.*, p. 64.

468. William Prynne, *Histrion-Mastix*, p. 934.

469. Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, p. 149.

L'innocuité du texte

Cette défiance à l'égard des images, absolue en Angleterre et seulement relative à Port-Royal, a pour contrepartie, de part et d'autre de la Manche, une valorisation de la Parole et de l'Écriture. Stubbes rappelle que, comme il est dit au premier chapitre de l'évangile de Jean, Dieu est Verbe ⁴⁷⁰.

Il est sans aucun doute abusif d'identifier, comme le fait Stubbes, le *logos* créateur aux récits des Évangiles, mais un tel raccourci n'en est que plus signifiant de la démarche des puritains : la désacralisation des images a pour pendant la sacralisation du texte ; après Érasme et Luther, ils considèrent que c'est dans les Écritures qu'on peut découvrir le véritable portrait du Christ ⁴⁷¹. Les puritains ne fuient ainsi l'idolâtrie que pour mieux trouver refuge dans ce qu'on pourrait appeler la logolâtrie : pour eux, Dieu est texte. La sainte Parole est faite pour être prêchée pour les oreilles, et non jouée pour les yeux, car c'est l'ouïe seule qui peut servir de médium pour atteindre le Logos créateur, pense Northbrooke : « The people should assemble together to heare (not playes) but the Worde of God ⁴⁷². »

D'une façon générale, selon les puritains aussi bien que les jansénistes, l'écrit, qu'il soit ou non de nature religieuse, paraît infiniment moins dangereux que ce qui affecte la vue. Cette idéalisation de l'écriture rejaillit sur les pièces de théâtre elles-mêmes : autant leur représentation « charnelle » est farouchement condamnée, autant leur simple lecture est tolérée, voire encouragée. Même le théâtre chrétien, si détestable lorsqu'il est porté sur la scène, peut ainsi trouver le salut ; la pièce *John Baptist* du Protestant Buchanan, composée avant que les Réformés ne soient atteints de cette « iconophobie » ⁴⁷³ qui leur fit détester toute forme de théâtre, peut néanmoins, aux yeux de Gosson, être lue légitimement par les fidèles pour leur édification ⁴⁷⁴. Il en va de même pour les œuvres philosophiques de Platon et de Cicéron ; en dépit de leur forme dialoguée, explique l'auteur, elles ne tombent pas sous le coup de la condamnation des théâtres, car elles sont faites

470. « In the First of *John* we are taught, that the Word is God, and God is the Word. Wherefore, whosoever abuseth this Word of our God on Stages, in Playes and Enterluds, abuseth the majesty of God in the same, maketh a mocking stock of him, and purchase to himself eternal damnation », Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses*, p. 141.

471. Sur les positions des Réformateurs sur cette question, voir O'Connell, *art. cit.*, pp. 293 sqq.

472. John Northbrooke, *A Treatise*, p. 86.

473. Sur ce terme, voir ci-dessus, note 457.

474. « Therefore whatsoever such Playes as conteine good matter, are set out in print, may be read with profite, but cannot be playd, without a manifest breach of Gods comaundement », Stephen Gosson, *Playes confuted*, p. 178.

pour être lues et non pour être jouées : « Plato and Tullie did their Philosophy, be read, not be played ⁴⁷⁵. »

Port-Royal partage avec les puritains leur confiance accordée au texte – il suffit de songer à leur grande traduction de la Bible – et la même tolérance à l'égard du théâtre dans un fauteuil. Sacy n'a pas cru commettre un crime en publiant Térence en français, et c'est avec beaucoup de mauvaise foi et de perfidie que Racine, dans la fielleuse *Lettre à l'auteur des Imaginaires*, lui reprochera cette traduction ⁴⁷⁶ : l'ancien élève des Petites-Écoles sait mieux que quiconque que les comédies du poète latin n'étaient pas destinées à être mises en scène. De même, après que l'enfant prodigue se fut rapproché de Port-Royal, Antoine Arnauld s'est pas fait scrupule de lire et même de louer non seulement *Esther* et *Athalie* mais encore *Phèdre* ; excepté l'amour d'Hippolyte pour Aricie, tout est « parfaitement beau » dans cette pièce, aurait-il déclaré ⁴⁷⁷. Incestes, parjures et suicides tant qu'ils restent couchés sur le papier, ne choquent pas la morale sourcilleuse du théologien qui pourtant n'aurait pas les fidèles applaudir la Champmeslé. Lui-même, son collaborateur Pasquier Quesnel, qui goûtait *Esther*, consigna néanmoins dans une lettre : « Je voudrais qu'elle ne fût que sur le papier ⁴⁷⁸. »

Les accointances entre puritains et jansénistes sur le terrain de la critique théâtrale ne doivent pas conduire à la conclusion que les jansénistes sont des crypto-réformés, ni que leur doctrine est un simple « calvinisme rebouilli » : ces calomnies ont été dénoncées depuis longtemps. Néanmoins, lorsqu'on confronte les deux polémiques, on est frappé par les parentés troublantes entre deux discours qui laissent transparaître une même défiance à l'égard du sensible. L'acharnement à lutter contre le genre dramatique en tant que tel, le refus d'envisager la possibilité d'un « théâtre modéré chrétiennement », et surtout l'insistance sur le scandale particulier que constitue le théâtre chrétien reposent en effet, chez les adversaires des spectacles, sur une même métaphysique de la perception qui considère les données des sens comme inutiles au cheminement spirituel. Mais si l'iconophobie qui s'exprime à travers cette polémique ne surprend pas chez les puritains dont on connaît le dégoût pour toute forme d'art religieux

475. Stephen Gosson, *Playes confuted*, p. 177.

476. « De quoi vous êtes-vous avisés de mettre en français les comédies de Térence ? Jean Racine, *Lettre à l'auteur des Imaginaires et des deux Visionnaires* [1666], reproduite dans Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, *op. cit.*, p. 228.

477. Sur le jugement porté sur *Phèdre* par Antoine Arnauld, voir Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 575.

478. Pasquier Quesnel, *Correspondance*, éd. Le Roy, t. I, p. 123 ; cité par Jean Duval, « Pour le 290^e anniversaire de la création d'*Esther* », dans *Racine aux miroirs*, Paris, SEDES., 1992, p. 329.

elle étonne davantage à Port-Royal où la théologie de l'image et de la figure aurait pu laisser place à la possibilité, au moins théorique, d'un théâtre chrétien envisagé comme signe du surnaturel. Or, c'est cette éventualité même que refusent Nicole, Conti et leurs amis lorsqu'ils identifient la comédie à l'idole : aussi radicaux sur la question du théâtre que les puritains, ils considèrent que celui-ci est *intrinsèquement* pervers car, à leurs yeux, la présence physique du corps des acteurs et, d'une manière générale, les contraintes propres à toute représentation rendent la scène théâtrale incapable d'une réforme.

Cette proximité entre deux attitudes « iconophobes » ne concerne toutefois que le domaine de la polémique contre la scène. Alors que les pasteurs anglais englobent tous les arts visuels, picturaux ou dramatiques, dans une même critique sans nuance, seuls les traités de la comédie expriment à Port-Royal cette hostilité absolue aux représentations sensibles. Les catégories augustiniennes de l'*uti* et du *frui* permettent de sauver la peinture ; seuls les spectacles, qui ne sont *jamais* susceptibles d'un bon usage, occasionnent inévitablement la jouissance égoïste du spectateur devant ces vains simulacres. On se risquera simplement à conclure de ce parallèle qu'une réflexion sur l'image à Port-Royal doit prendre aussi en compte ces textes anti-théâtraux, où se révèle une théologie de la figure et une relation au visible très pessimiste, et fort proche de celles professées par les calvinistes anglais.

CHAPITRE X

Le rêve de la communauté pure : sur le rigorisme comme phénomène européen

par Jean-Louis Quantin,
Université de Versailles-Saint-Quentin

Puritanisme, jansénisme, piétisme, méthodisme : autant d'appellations rejetées par les intéressés, autant de tendances religieuses de modernes auxquelles leurs adversaires n'ont pas ménagé les imprécations. En 1635, dans un violent sermon qui fut plus tard brûlé par ordre du Parlement, l'ultra-laudien John Pocklington traitait les Puritains de « dévorant » et de « vipères »⁴⁷⁹.

Dissidences intérieures et crispations orthodoxes

Ces images ne reflètent pas seulement la violence ordinaire à la con du temps, elles expriment plus précisément cette « inquiétude du ver fruit », cette hantise de « l'hérésie interne », d'autant plus dangereuse qu mieux dissimulée, qui marque le christianisme à l'âge classique⁴⁸⁰. En u où les hérésies du XVI^e siècle sont désormais établies comme Églises confessions se sont fixées et où la controverse dans laquelle elles sont ei les unes contre les autres a pour principal résultat de faire intérioriser

479. John Pocklington, D. D., *Sunday no Sabbath. A Sermon preached before the Bishop of Lincolne, at his Lordships visitation at Ampthill in the County of Bedf. 17 1635* (London, 1636), p. 40-41. Voir DNB, t. XV, pp. 1136-1137 ; « Cardington, in the County of Bedford, Gentleman », *The Petition and Articles, rall Charge exhibited in Parliament against John Pocklington, Doctor in Parson of Yelden in Bedfordshire, Anno 1641 Mense Ian. Together with a Coll. his Jewish, Popish, Superstitious and Antichristian Doctrines, gathered verbatim his own Books, and exhibited against him in Parliament*, Londres, 1641 ; Peter Cyprianus anglicus, Londres, 1668, pp. 471-472.

480. Voir Alphonse Dupront, « Réflexions sur l'hérésie moderne », dans Jacques éd., *Hérésies et sociétés dans l'Europe pré-industrielle XI^e-XVIII^e siècles*, Paris-1 1967, pp. 291-302, à lire désormais dans Alphonse Dupront, *Genèses de modernes. Rome, les Réformes et le Nouveau Monde*. Textes réunis et prése Dominique Julia, Philippe Boutry, Paris, 2001, pp. 113-121.