

# Les sociétés anglaise, espagnole et française au xvii<sup>e</sup> siècle

Mazouer – 979-10-231-2182-7



PUPS



LES SOCIÉTÉS ANGLAISE, ESPAGNOLE  
ET FRANÇAISE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

**BULLETIN DE L'ASSOCIATION DES HISTORIENS MODERNISTES  
DES UNIVERSITÉS FRANÇAISES (AHMUF)**

Les sociétés anglaise, espagnole  
et française au XVII<sup>e</sup> siècle



Les PUPS, désormais SUP, sont un service général  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007

© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN papier : 978-2-84050-490-1

PDF complet – 979-10-231-2175-9

TIRÉS À PART EN PDF :

Préface – 979-10-231-2176-6

Brumont – 979-10-231-2177-3

Jettot – 979-10-231-2178-0

Coste – 979-10-231-2179-7

Bennassar – 979-10-231-2180-3

Guillaume-Alonso – 979-10-231-2181-0

**Mazouer** – 979-10-231-2182-7

Gutton – 979-10-231-2183-4

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique : Emmanuel Marc Dubois/3dzs

**SUP**

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

Tél. (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

[sup.sorbonne-universite.fr](http://sup.sorbonne-universite.fr)

## THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE EN FRANCE

*Charles Mazouer*

*Université Michel de Montaigne (Bordeaux III)*

Que le théâtre soit un phénomène éminemment social, on le vérifie en France comme dans l'Occident chrétien, au moins depuis le xiv<sup>e</sup> siècle, à partir du moment où le drame, jusqu'alors confiné dans les monastères qui agrémentent ainsi leur liturgie en latin, envahit la place publique et s'offre au peuple de la cité, dans sa langue vernaculaire. L'immense floraison des mystères des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles déploie leurs images édifiantes de la vie du Christ ou des saints dans une atmosphère de fête religieuse et sociale qui rassemble des croyants – c'est-à-dire tout le monde, alors – autour des valeurs fondatrices de la cité chrétienne<sup>1</sup>. Les hommes de théâtre du xx<sup>e</sup> siècle rêvent encore de ce qui n'est plus qu'une utopie, mais qui fut réalité au Moyen Âge, comme à Athènes au v<sup>e</sup> siècle avant le Christ : un public unanime, dans sa foi et dans sa sensibilité, autour du spectacle théâtral. À cet égard, l'Humanisme et les Réformes viennent briser cette alliance sans faille entre la société et son théâtre. Mépris des jeunes intellectuels de la génération de 1550 (alors qu'un Rabelais ou un Marot étaient restés très proches du théâtre populaire médiéval), d'une part ; grande cassure des Réformes, d'autre part et surtout, qui brisèrent l'unanimité religieuse, firent valoir de nouvelles exigences spirituelles et se montrèrent vite méfiantes voire hostiles à l'égard du théâtre traditionnel. Une cité divisée dans sa foi, le durcissement des Églises et celui des autorités se conjuguent pour détruire un lien particulièrement fécond entre le théâtre et la société<sup>2</sup>. La seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle voit se développer un autre théâtre, qui demeure un fait social – mais un fait social qui change de nature et de sens.

Qu'en est-il au xvii<sup>e</sup> siècle ? Quels rapports se jouent entre le théâtre et les acteurs sociaux dont il dépend : le pouvoir royal, l'Église et le public ? Pour répondre à ces questions, je rappellerai d'abord un certain nombre d'éléments qui constituent le cadre de l'insertion sociale du théâtre au xvii<sup>e</sup> siècle. Ensuite, prenant les choses par un autre biais et pour envisager la question dans les deux

<sup>1</sup> Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998.

<sup>2</sup> Voir Charles Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, p. 26-32 et 52-59.

parties du siècle, je m'attacherai à l'action de Richelieu en matière théâtrale, puis aux rapports entre Molière et Louis XIV.

\*\*\*

Activité publique, le théâtre rencontre d'abord le pouvoir, ou les pouvoirs qui l'aident, le favorisent et l'encouragent, ou le contrôlent jusqu'à le réprimer : l'État et l'Église.

L'entreprise d'un mystère médiéval était surtout l'affaire de confréries qui sollicitaient et obtenaient le plus souvent l'appui des échevins : la représentation devenait alors une entreprise collective de la cité que les autorités locales prenaient en main, tout en y confortant leur pouvoir. Grands seigneurs, princes et rois s'intéressaient fort peu au théâtre ; René d'Anjou qui, pendant cinquante ans, d'Avignon et de Saumur à Metz, de Tarascon à Aix-en-Provence, fit jouer des mystères, des moralités, des farces en subventionnant les auteurs, les acteurs et les représentations auxquelles il assista, constitue une exception. Les derniers Valois ne cessèrent d'assister à des représentations théâtrales, soit que celles-ci eussent lieu à la cour, soit qu'ils honorassent de leur présence une représentation donnée ailleurs ; c'est même grâce à eux que des troupes italiennes de la *commedia dell'arte* commencèrent à circuler en France, jouant dans les châteaux mais aussi pour le public parisien. Mais ils n'imaginèrent rien qui ressemblât à une politique théâtrale. Henri IV encore se contentait de se divertir à voir Gros-Guillaume jouer la *Farce du gentilhomme gascon* daubant les Gascons et leur jargon. Tandis que sa mère l'italienne Marie de Médicis continuait de faire venir des troupes d'outre-monts, Louis XIII, qui préférait le ballet, tissa quelques liens avec les comédiens français – ceux-ci se qualifient parfois de « comédiens du roi » et un acte de 1624 mentionne « la troupe royale de Sa Majesté », composée de comédiens « ensemblement associés par le commandement de Sadite Majesté<sup>3</sup> » ; mais on ne peut pas encore parler de mécénat.

Tout va changer avec Richelieu, maître de la vie intellectuelle française depuis 1630, et qui développe – acceptons l'anachronisme – une véritable politique de la culture, qui est de la responsabilité du pouvoir royal. Tout le monde connaît la portée pratique et symbolique de la fondation de l'Académie française, institution d'État qui prétend régenter les Lettres et marque la naissance du mécénat d'État – à la gloire du roi (et du Cardinal). Par goût et par dessein politique, Richelieu entreprit en faveur du théâtre quelque chose de tout à fait neuf et de considérable, comme nous le verrons dans un instant.

3 Cité dans Charles Mazouer, *Le Théâtre de l'Âge classique. 1 : Le premier XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 23.

Après les flottements de la Fronde et la prise de pouvoir personnel, Louis XIV reprit et amplifia en personne cette politique, institutionnalisant largement le mécénat d'État – avec sa logique de reconnaissance, comme l'a montré le travail classique d'Alain Viala, puisque le mécène reconnaît et soutient le travail de l'artiste, mais aussi la gloire qui en rejaillit sur le mécène –, promouvant et organisant la vie intellectuelle et artistique, la régulant aussi et la surveillant. Je n'insiste pas sur ce cadre, puisque tous les livres d'histoire comportent un chapitre sur la vie culturelle sous Louis XIV. Le théâtre fait partie des goûts et des soucis du roi ; nous les verrons à l'œuvre dans le cas particulier de Molière.

Si les rois finissent par avoir une politique théâtrale, largement favorable à cet art, l'autre autorité, l'Église – il faudrait dire : les Églises chrétiennes – manifeste des réticences anciennes à l'égard des spectacles de théâtre et des comédiens. Tout le XVII<sup>e</sup> siècle est traversé par la fameuse querelle de la moralité du théâtre qui, à vrai dire, prendra toute sa violence dans les années 1660, quand les jansénistes, emmenés par Pierre Nicole, seront le fer de lance des positions rigoristes, absolument hostiles au théâtre.

La condamnation du théâtre par l'Église remonte aux premiers siècles du christianisme et a été formulée par les Pères grecs et latins, non seulement pour des raisons circonstanciées touchant à l'obscénité des spectacles païens, mais avec des arguments de fond contre la *mimésis* théâtrale, considérée comme démoniaque parce que l'homme, image de Dieu s'y dissout et que la contemplation de cette image dégradée provoque chez le spectateur un plaisir pervers remuant des passions condamnables. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on publia de grosses anthologies qui donnaient à lire la somme des textes écrits et continuellement édictés contre le théâtre. Après le concile de Trente, un grand apôtre de la Contre-Réforme comme Charles Borromée (dont les écrits fournirent des armes aux moralistes rigoristes) tenta de s'opposer au théâtre et aux comédiens dans son diocèse de Milan. Je rappelle tout de même que depuis les premiers siècles de l'Église, les comédiens sont notés d'infamie et frappés d'irrégularité (empêchement canonique de recevoir les ordres) – et non d'excommunication, d'ailleurs. Canoniquement et juridiquement, leur situation n'a pas changé au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Au moment où Richelieu va réhabiliter et réformer le théâtre, dans les années 1631, les rigoristes ne désarment pas. Un jésuite comme le P. Cellot, qui approuvait le théâtre éducatif et chrétien – lequel n'avait pas fini de se développer dans les collèges de sa Compagnie –, reste opposé au théâtre profane. Du côté réformé, un pasteur comme André Rivet refuse toutes les formes de théâtre. Le théâtre, qui insinue les passions de l'amour ou de la vengeance jusqu'au fond de l'âme en chatouillant les sens, en faisant passer le spectateur du plan du spectacle à la concupiscence intérieure, n'est pas fait pour les imitateurs du Christ ; œuvre des ténèbres, qu'il soit réservé aux enfants du siècle !

Cette hostilité eut plus d'un effet pratique. Qu'on pense au contrôle sourcilieux et parfois à la véritable lutte des autorités ecclésiastiques, dans les provinces, contre les représentations des comédiens ambulants, mais aussi à Paris – Molière fut poursuivi jusqu'au-delà de la mort.

Cette rigueur ancestrale de l'Église paraît singulièrement paradoxale à l'historien du théâtre ancien ! D'un côté, l'Église médiévale, pendant des siècles au moins, a fait taire les réticences qui s'élevèrent en son sein contre le théâtre pour favoriser et développer un théâtre religieux en français à destination du peuple de la place publique. De l'autre, quoi que fulminent les conciles, quoi que proclament les voix officielles, les condamnations de l'Église, au pire, gênent le théâtre sans jamais parvenir à l'entraver ou à l'interdire. Avec son habituelle acuité, La Bruyère souligne joliment ce décalage, dans ses *Caractères* (« De quelques usages », 21) :

110

Quelle idée plus bizarre que de se représenter une foule de chrétiens de l'un et l'autre sexe, qui se rassemblent à certains jours dans une salle pour y applaudir à une troupe d'excommuniés, qui ne le sont que par le plaisir qu'ils leur donnent, et qui est déjà payé d'avance ? Il me semble qu'il faudrait ou fermer les théâtres, ou prononcer moins sévèrement sur l'état des comédiens.

Le public du Grand Siècle n'aurait pas voulu qu'on fermât les théâtres ! Mais quel était ce public, dans sa composition et dans son importance ? Car c'est bien à l'aune du public qu'on mesure la portée sociale réelle du phénomène théâtral.

La grande césure se situe en amont du XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où les genres médiévaux périssent et où s'impose un théâtre moderne – le théâtre voulu par les jeunes intellectuels de la Pléiade, à l'imitation du théâtre antique. C'en est fini alors d'un théâtre populaire qui, en des événements exceptionnels, rassemblait toute la bourgade ou toute la cité autour des échafauds. Divorce entre la culture des élites et la culture populaire. Ces premiers dramaturges de la Pléiade sont joués, quand ils le sont, de manière confidentielle – dans les collèges par exemple : ils sont surtout lus. Mais il ne faut pas oublier la multiplication des bandes de comédiens constituées de « compagnons joueurs – comédiens professionnels et comédiens ambulants puisqu'il n'existe pas de troupe fixe attachée à un théâtre. Parcourant les provinces, passant même les frontières, séjournant à Paris où ils louent la salle du théâtre possédée par les fameux confrères de la Passion – l'Hôtel de Bourgogne –, toujours soumis à des conditions précaires et à une réglementation tatillonne, ces troupes finirent, au crépuscule du siècle, par inscrire à leur répertoire le nouveau théâtre des humanistes, ses tragédies et bientôt des pastorales et des tragi-comédies. L'une de ces troupes et son chef, Valleran le Conte, actif d'après les archives de 1592 à 1615, sont assez bien connus et ont laissé quelques traces dans la chronique

bordelaise. On ne trouve aucun bâtiment conçu pour le théâtre dans les provinces et Paris ne possédera un théâtre où sera installée une troupe stable qu'à partir de 1629.

Comment cerner le public de cette époque, qui a changé de nature depuis le Moyen Âge ? Les témoignages postérieurs à la réforme des années 1630 opposent volontiers l'avant et l'après. « Ce n'était que la canaille de Paris », dit Sorel, qui allait écouter de mauvais acteurs, dans une salle inconfortable où le public du parterre sifflait, criait, cherchait noise aux honnêtes gens. Toute mesure gardée, il semble bien qu'un public plus large, plus populaire mais non plébéien soit revenu au théâtre après l'ostracisme consécutif à la primauté du théâtre littéraire voulu par la Pléiade. Mais la bonne société parisienne n'allait guère au théâtre voir des pièces souvent violentes et romanesques.

La situation se transforma considérablement dans les deux décennies suivantes, alors même que le mot *public* commençait à désigner spécifiquement la collectivité qui se réunissait au théâtre. Volonté politique, changement du répertoire et du goût entraînent, provoquent un changement du public : honnêtes gens et mondains, accompagnés des dames, vont désormais au théâtre et n'en chassent pas tout d'abord le public populaire ; mais les goûts de celui-ci sont repoussés et ce public deviendra indésirable. Un autre public de théâtre est né, qui approuve les doctes, encourage la réforme théâtrale de Richelieu et en profite. Quand Molière arrive à Paris en 1658, le passage est fait : le parterre dont il prône l'avis n'est décidément plus celui du début du siècle ; pour l'essentiel, le public populaire en aura été chassé au profit des bourgeois.

On connaît bien alors le développement de l'activité théâtrale et des théâtres : création en 1634 d'une deuxième troupe du roi au Marais, à côté de la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne créée en 1629 ; ouverture du théâtre du Palais-Royal pour la troupe de Molière qui joue en alternance avec les Italiens ; création de la Comédie-Française en 1680, la troupe italienne récupérant l'Hôtel de Bourgogne ; en attendant l'Opéra. La concurrence est vive entre les théâtres, car c'est le même public qui fréquente ces divers théâtres – l'aristocratie, quelques petites gens, et essentiellement la bourgeoisie. Le public restera stable socialement au long du siècle ; il est certainement plus mêlé dans les provinces.

Paris a donc connu une activité théâtrale régulière et brillante ; mais fort modeste au regard des activités générales de cette cité alors géante, à la population dense et effervescente. Modeste insertion sociale, sans rapport avec la portée culturelle, qui est considérable.

\*\*\*

Même limité au sein des autres activités sociales, le théâtre reste tellement important aux yeux du pouvoir que les hommes politiques s'en soucient. L'idée n'est pas nouvelle : Montaigne (*Essais*, I, 26) souhaitait que les princes et les

villes favorisassent ces « plaisirs publics », que les villes peuplées aient leur théâtre comme passe-temps réglé ; les « bonnes polices », écrit-il, « prennent soin d'assembler les citoyens et les rallier [...] aussi aux exercices et jeux ». Richelieu mit en pratique ces idées et entreprit une action tout à fait neuve dans la vie française, et considérable : il voulut à la fois une restauration du théâtre, malgré la méfiance de l'Église, et une organisation institutionnelle de la vie théâtrale. En un mot : une véritable politique théâtrale<sup>4</sup>.

Grand amateur de théâtre – lecteur et spectateur : l'architecte Jacques Lemercier lui construisit une plus grande salle en son Palais-Cardinal, qui deviendra la salle de Molière au Palais-Royal –, se voulant même dramaturge – mais il faisait travailler la « fameuse compagnie des cinq auteurs », dont les deux plus grands dramaturges de l'époque, Pierre Corneille et Jean Rotrou, sur ses projets, et pour un résultat médiocre –, Richelieu, dès 1634-1635, élargit son goût pour le divertissement du théâtre en un projet d'action politique de grande envergure. C'est en homme d'État que le ministre envisage la place du théâtre dans le royaume.

112

Poussé notamment par Chapelain, il met en branle tous ceux qui sont à son service pour réaliser son dessein, qui aboutit à la Déclaration royale du 16 avril 1641 – une vraie campagne, a-t-on dit- à quoi participent un journaliste comme Théophraste de Renaudot (protégé du P. Joseph et de Richelieu), des dramaturges comme Scudéry et Corneille, qui font l'apologie du théâtre, un théoricien comme l'abbé d'Aubignac, qui écrit sur ordre de Richelieu une *Pratique du théâtre* et un *Projet de rétablissement du théâtre français*.

Première idée sous-jacente au grand dessein : il faut épurer le théâtre – les sujets, ce qui est dit et montré sur la scène, la vie et les mœurs des comédiens. La Déclaration royale, évidemment dictée par Richelieu, s'oblige « à retrancher tous les dérèglements par lesquels le règne pourrait être offensé » ; elle ne veut pas qu'on puisse voir des « représentations peu honnêtes qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits ». Les magistrats sont d'ailleurs invités à se montrer à la fois vigilants et sévères sur les « paroles lascives ou à double entente » ou sur les « actions malhonnêtes » que peuvent représenter les comédiens en blessant « l'honnêteté publique ».

Mais dès lors que cette épuration est réalisée, le théâtre peut devenir un loisir public recommandable. « Depuis qu'on a banni des théâtres tout ce qui pouvait souiller les oreilles les plus délicates », dit la *Gazette* de Renaudot (6 janvier 1635), la représentation des pièces de théâtre « est l'un des plus innocents divertissements et le plus agréable » à la bonne ville de Paris. Oui, le théâtre est utile à l'État, et de plusieurs manières.

---

4 Pour plus de détail, *ibid.*, p. 137-156.

Le théâtre se représente « utilement pour le divertissement des peuples », affirme la Déclaration de 1641 ; pour autant qu'il soit exempt d'impuretés, l'art des comédiens « peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises », ajoute le roi – retrouvant la sagesse de tous les législateurs. Dans l'État, le théâtre est un divertissement public et honnête. Non seulement il détourne les oisifs de mal faire, mais, s'il est réglé, il a une valeur moralisatrice ; il imprime des vertus héroïques et donne quelque teinture des vertus morales, proclame même d'Aubignac au début de sa *Pratique du théâtre* : « par des moyens qui tombent sous les sens », les spectacles constituent « une secrète instruction des choses les plus utiles au peuple et les plus difficiles à persuader ».

En une petite dizaine d'années, c'est à une véritable révolution du théâtre que s'est attaché Richelieu – le théâtre comme pratique sociale, bonne et utile à l'État. De fait, il restaura le théâtre, réorganisa la vie théâtrale et lui donna un lustre inouï ; cela contribua au prestige culturel de la France. Mais cette réorganisation fut aussi une reprise en main de l'activité théâtrale.

Fonder un théâtre institutionnel, c'est déjà déraciner cette « créance commune » qu'assister au spectacle de théâtre « c'est pécher contre les règles du christianisme ». Contre l'Église et son secteur le plus rigoriste, d'Aubignac affirme que le théâtre épuré n'est pas condamnable. « École du peuple » et « plaisir légitime », affirme-t-il dans le chapitre d'ouverture de sa *Pratique du théâtre*. Les fondements de l'institution dans le royaume chrétien sont assurés.

Quant aux comédiens, à leur infamie et à leur immoralité, la Déclaration que Richelieu fit prendre au roi en 1641 règle la question : ne sont plus notés d'infamie des acteurs tirés de la misère, honorables et désormais respectés. De manière très moderne, d'Aubignac fit des projets pour leur formation, imaginant qu'un « Directeur, Intendant ou Grand Maître des théâtres et des jeux publics en France » (il se verrait bien occuper ce poste !) aurait la charge de repérer les vocations dans les troupes errantes, et d'éduquer les comédiens choisis à l'art de la représentation, en vue d'un examen pour l'obtention d'un « brevet du roi » ! C'est l'État qui se chargerait de veiller à la qualité des acteurs et des représentations.

Le pouvoir ne pouvait se désintéresser des troupes parisiennes – le grand ensemble des troupes errantes, où circulaient la majorité des comédiens, lui échappait passablement – ; il les restructura ou les structura. En 1629, le roi installe une « troupe royale » à demeure à l'Hôtel de Bourgogne ; elle deviendra troupe fixe et pensionnée. « Les comédiens ordinaires à gages de Sa Majesté » sont d'institution, et Paris a son premier théâtre stable. En 1634, la troupe du grand acteur Montdory, fort apprécié par Richelieu, s'installe à l'enseigne du *Marais* et y joue son dramaturge à succès, Pierre Corneille. Elle s'acquiert la protection de Richelieu et devient « troupe du roi au Marais », pensionnée et

protégée par le roi. Deuxième installation théâtrale parisienne. Le patron des deux troupes rivales n'hésite pas d'ailleurs à intervenir dans la vie même des troupes en transférant autoritairement des comédiens d'un théâtre à l'autre.

D'Aubignac ne parle pas des deux théâtres ; mais il se soucie des décorations – qu'il trouve misérables et voudrait confier à des bons directeurs, aux frais de l'État –, et du désordre des spectateurs car les représentations n'étaient que trop troublées dans des salles au demeurant fort incommodes – double solution : revoir toute l'architecture théâtrale et renforcer la police des spectacles. Dommage que toutes les idées de d'Aubignac n'aient pu être suivies d'application ! Mais son *Projet* en lui-même, commandé par le ministre et destiné au ministre, signale assez que la réorganisation de la vie théâtrale est désormais l'affaire du pouvoir.

114

Le pouvoir va plus loin et désire contrôler la qualité des dramaturges – qualité esthétique et qualité morale. Le pouvoir doit avoir une politique des auteurs : « feu M. Le Cardinal de Richelieu », écrit encore d'Aubignac, a mis le théâtre en tout son lustre « en soutenant les besoins et les travaux des poètes par ses bienfaits ». Richelieu s'intéressa fort aux dramaturges, inspirant et encourageant un Desmarests, suivant la production de Scudéry, Rotrou ou Corneille, écoutant l'avis des lettrés, lisant, jugeant, se servant de l'abbé de Boisrobert comme intermédiaire. Il récompensa aussi, distribuant gratifications et prébendes. Il entretint un véritable mécénat d'État, que Louis XIV amplifia.

Ce faisant, Richelieu entend bien imposer et diffuser une esthétique ; il régenté autant qu'il oriente. L'État s'arroge une fonction esthétique sur la production dramatique. Faut-il rappeler le rôle de Chapelain, bras droit de Richelieu lors de la formation de l'Académie française, qui instaura la tutelle du pouvoir sur les lettres ? Chapelain fut une sorte de maître des lettres françaises sous Richelieu, avant de l'être sous Colbert. Chapelain, le docte Chapelain, fut aussi le premier théoricien du classicisme et celui qui formula le premier les règles du théâtre classique, avant même la fameuse querelle du *Cid*.

Mais Richelieu lança d'autres théoriciens dans la définition précise des codes esthétiques du théâtre, tous grands lecteurs des Italiens et vouant un culte à Aristote qu'ils commentent dans leurs *Poétiques*. Le théâtre a retrouvé sa dignité, mais il doit se soumettre à des règles. En attendant que l'Académie établisse la *Poétique* qu'on lui a demandée, Richelieu pousse le médecin La Mesnardière à rédiger une *Poétique*, publiée en 1640 ; la même année, d'Aubignac commence sa *Pratique du théâtre*. Dans ces conditions, seuls les créateurs géniaux peuvent échapper aux médiocrités du dogmatisme imposé par le pouvoir. Car Richelieu veut que soit contrôlée la dramaturgie elle-même ; et il faut voir les petits messieurs de l'entourage du ministre, ces aristarques au petit pied, anatomiser avec le plus grand sérieux les vers de Tristan ou de Corneille. Une tyrannie serait-elle en train de s'établir sur les esprits ? On sait qu'avec *Le Cid* puis avec

*Horace*, Corneille dut en partie se soumettre, mais qu'il se cabra aussi et préserva sa liberté de créateur. Ce n'était pas si facile quand derrière les jugements des critiques et des doctes se dressait la figure du ministre tout-puissant.

Au-delà des évidences éclatantes, il n'est pas toujours aisé de mesurer exactement l'influence et la portée réelle de la politique dirigiste de Richelieu en matière de culture et de théâtre, en particulier auprès des auteurs. Il reste que Richelieu donna toute sa place au théâtre dans une véritable politique culturelle. Repoussant les méfiances de l'Église, il justifia le plaisir théâtral et réhabilita les comédiens. Les troupes et les théâtres furent réorganisés, les auteurs encouragés, aidés, pensionnés ; le ministre voulut même diriger leur travail ! Autour de lui naît une forme de critique théâtrale et est lancée toute une réflexion théorique. Malgré un dirigisme qui paraît inacceptable, Richelieu a voulu et obtenu une véritable promotion de l'activité théâtrale. Il n'est pas responsable du génie des grands auteurs ; mais sans son action, celui-ci n'aurait pu se déployer. Ce n'est pas rien ! Mais, ce faisant, la politique théâtrale de Richelieu rejoignait la grande tendance au centralisme ; c'est de la vie théâtrale de Paris qu'il s'occupe : la province n'aura plus qu'à diffuser les productions parisiennes...

\*\*\*

Concernant l'autre versant du siècle, puisque tous les ouvrages d'histoire comportent un fort chapitre sur la politique culturelle de Louis XIV, je choisis un biais différent pour raisonner sur les rapports entre le théâtre et la société : celui de Molière, observateur impitoyable de la société de son temps, et de son lien avec le roi.

C'est lors de la création de la comédie-ballet des *Fâcheux* pour les dernières grandes fêtes données par Fouquet au château de Vaux-le-Vicomte que Molière se fit remarquer par le roi (qui suggéra même une scène supplémentaire pour *Les Fâcheux*) ; quand il éditait sa pièce, en 1662, Molière la dédia longuement au roi et se mit au service de Sa Majesté : « pour moi, toute la gloire où je puis aspirer, c'est de la réjouir. Je borne là l'ambition de mes souhaits ; et je crois qu'en quelque façon ce n'est pas être inutile à la France que de contribuer quelque chose au divertissement de son roi ». L'appel sera entendu et Molière va bientôt devenir un des fournisseurs des divertissements royaux, avec un nouveau genre de spectacle créé par lui et qui constitue – ne l'oublions pas ! – près de 40 % de sa production comique : les comédies-ballets, qui mêlent à la comédie récitée des ornements de musique (avec Lully, puis Marc-Antoine Charpentier) et de danse (le chorégraphe Beauchamp)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Voir Charles Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, 2<sup>e</sup> éd. revue et corrigée, Paris, Champion, 2006.

Toutes les comédies-ballets, à partir de 1664, ont été créées pour les fêtes royales ; et toutes les fêtes royales, voulues par le roi, commandées par lui aux artistes, ont pour centre sa personne et ses desseins. Molière prêta volontiers son concours à ces fêtes de la joie, de la magnificence, de la dépense somptueuse et de la profusion, toutes orientées à l'adoration du Roi-Soleil, commanditaire et destinataire privilégié des dites fêtes. À Versailles (en particulier pour les trois jours des *Plaisirs de l'île enchantée*, en mai 1664, et pour le *Grand Divertissement royal* de juillet 1668), à Saint-Germain-en-Laye (en particulier pour le *Divertissement royal* de février 1670), à Chambord (en particulier pour la création du *Bourgeois gentilhomme*, en octobre 1670), Molière travailla pour les plaisirs et la gloire du roi, confortant à sa manière l'ordre monarchique. Même l'ultime pièce de Molière, *Le Malade imaginaire*, qui ne put être représentée à Versailles du vivant de Molière, fut bien conçue à l'origine pour un divertissement royal ; le livret de 1673, qui donne le prologue initialement composé, s'ouvre par ces propos : « Après les glorieuses fatigues et les exploits victorieux de notre auguste monarque, il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire travaillent ou à ses louanges ou à sa gloire. C'est ce qu'ici on a voulu faire, et le prologue est un essai des louanges de ce grand prince, qui donne entrée à la comédie du *Malade imaginaire*, dont le projet a été fait pour le délasser de ses nobles travaux ».

Oui, parfaitement conscient des implications politiques des fêtes royales, Molière fut courtisan en cela ; il assumait pleinement le service du roi et de sa propagande dans ses comédies-ballets, répondant à la hâte à une commande du roi, se soumettant au détail des désirs du monarque, chantant ses louanges ; comme le proclame le prologue de *L'Amour médecin* (1665), dans les comédies-ballets, la Musique, le Ballet et la Comédie sont bien unis pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

Louange obligée pour tout artiste du temps qui cherche l'approbation et les gratifications royales ? Pas seulement : trop de vers chantés dans les prologues et les ornements prônent le plaisir et l'amour. Au-delà de la glorification de la personne royale, Molière exalte une philosophie de l'amour et du plaisir qui a longtemps et conjointement été celle du dramaturge Molière et celle du jeune roi. Molière a ressenti très longtemps une connivence réelle et profonde avec le roi – connivence sur laquelle il faudra revenir. Les comédies-ballets sont le signe heureux et brillant de cet accord. Et n'oublions pas la fondamentale opportunité qu'offrent les spectacles de cour, véritable carrefour des arts où Molière put collaborer avec les meilleurs artistes de son temps, français ou italiens comme le scénographe Vigarani, pour la réalisation d'authentiques spectacles baroques dont le dramaturge s'enchantait.

Les comédies-ballets furent-elles réservées au roi, au petit club des grands du royaume, à la noblesse de cour et aux invités du roi ? Non pas. Molière voulut

une diffusion plus large de ces spectacles et, sauf exception, il les redonna tous dans son théâtre parisien du Palais-Royal, et avec les ornements de musique et de danse tels qu'ils avaient été produits à la cour. Molière s'efforça donc de contenter deux publics et, travaillant d'abord pour le roi et la cour, destina aussi de tels spectacles à des assemblées de théâtre plus larges où se retrouvait l'aristocratie, mais à côté d'un public essentiellement bourgeois.

Une question demeure : le service du roi fut-il servitude et entrava-t-il la liberté créatrice du dramaturge ? Nullement. Que les comédies-ballets reflètent l'univers noble ou confrontent le monde noble et le monde bourgeois, sa vision des groupes sociaux n'est jamais unilatérale ; Molière approuve et critique tour à tour, toujours libre vis-à-vis de ses publics.

D'ailleurs, la tâche du poète comique n'est-elle pas « de corriger les vices des hommes » ? C'est la fonction sociale du théâtre comique. Continuons la lecture de la Préface du *Tartuffe* : « Les plus beaux traits d'une sévère morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde ». Et, depuis *L'École des femmes*, Molière a montré qu'il n'y a pas pour lui de vice privilégié, que les questions les plus graves sont l'objet de son théâtre – y compris les questions religieuses.

C'est l'affaire du *Tartuffe* et du *Dom Juan* que je voudrais développer pour finir, afin de donner une idée de cette sorte de triangulation sociale entre le dramaturge, son public et les pouvoirs.

On sait que le premier *Tartuffe*, dont on ignore tout, fut donné justement lors des grandes fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*, le 12 mai 1664, en dépit de la sourde opposition des dévots de la Compagnie du Saint-Sacrement. Il vaut la peine de relire un texte peu connu, tiré de la Relation de ces fêtes<sup>6</sup>. Le roi fit donc jouer *Tartuffe*, comédie faite contre les hypocrites ; « mais quoiqu'elle eût été trouvée fort divertissante, le Roi connut tant de conformité entre ceux qu'une véritable dévotion met dans le chemin du Ciel et ceux qu'une vaine ostentation des bonnes œuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la religion ne put souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être pris l'un pour l'autre ; et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public, et se priva soi-même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres, moins capables d'en faire un juste discernement ».

Tout est dit dans ce texte, ou presque. Que Molière a vu juste en dénonçant un vice social gravissime (contre lequel les sermonnaires ne cessent de tonner

6 Édition Georges Couton des *Œuvres complètes* de Molière, t. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 828.

en chaire à la même époque). Que l'attaque contre l'hypocrisie religieuse était mal engagée : un dramaturge, de surcroît libertin de vie et de pensée, n'était pas le mieux placé pour dénoncer ce vice et parler de la religion ; et il choquait inévitablement les vrais dévots qui se sentaient touchés dans leurs sentiments religieux authentiques. Molière comptait sans doute sur la protection du roi, à ce moment-là fort peu dévot, et qui aurait pu se servir de Molière pour desserrer l'étreinte du parti dévot et du pouvoir occulte de la redoutable Compagnie du Saint-Sacrement qui faisait la police de la morale et de la religion ; et peut-être au-delà, comme le suggère Marc Fumaroli, pour commencer d'imaginer une société laïque où la religion ne s'occuperait pas du domaine privé. Mais le roi n'est pas en position, étouffé encore par la vieille cour dévote, de soutenir Molière. Le roi a dû s'entourer d'avis, les dévots ayant fait intervenir l'archevêque Péréfixe, et leur céder.

118

Molière se bat, présente une nouvelle version du *Tartuffe* en 1667, sans doute encouragé par le roi. Mais celui-ci est absent et le pouvoir administratif et judiciaire est aux mains du président Lamoignon, membre de la Compagnie du Saint-Sacrement, qui interdit le spectacle, tandis que l'archevêque de Paris menace d'excommunication qui lirait, représenterait ou entendrait ce *Tartuffe*. Il fallut attendre 1669 – quatre ans de combat ! – pour que le roi puisse imposer sa volonté et Molière représenter devant son public un troisième *Tartuffe*, qui obtint un succès vif et durable.

L'affaire du *Dom Juan* se greffe à l'intérieur de l'histoire du *Tartuffe* – on se souvient du dernier crime de Dom Juan : faire le repentant et le dévot par pure politique, et de sa grande tirade (V, 2) sur l'hypocrisie : « Il n'y a plus de honte à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus ». Bien que finalement rattrapé par le châtement du Ciel – mais, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, on discute sur la valeur réelle de ce dénouement –, le personnage de Molière affiche glorieusement son libertinage et son athéisme déclaré (« Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle... », III, 1), violant les lois divines et humaines. Singulière audace de Molière qui fait monter sur la scène tout un envers du siècle des saints. Qu'on songe à la fameuse scène du pauvre, coupée dès la seconde représentation en février 1664, où le libertin obligerait le pauvre à blasphémer, avant de lui donner l'aumône « pour l'amour de l'humanité » (III, 2). La pièce est très vite retirée de l'affiche : pas d'interdiction stricte, mais certainement des conseils officieux pressants. Une attaque venimeuse a été publiée – *Les Observations sur une comédie de Molière* intitulée *Le Festin de Pierre*, en avril –, qui accuse Molière de s'en prendre à la religion et aux intérêts de Dieu. Avec intelligence, l'avocat au Parlement anonyme qui écrivit cette lettre fait observer que non seulement la religion est raillée par le maître, mais aussi par le valet stupide qui passe pour le défenseur de cette religion, et que la foudre

finale, plutôt que le signe d'un châtement divin authentique (et qui aurait valeur moralisatrice), n'est qu'une machine de théâtre, un châtement en peinture, au demeurant accompagné d'une réplique comique et dérisoire de Sganarelle. Le *Dom Juan* de Molière ne sera ni repris, ni publié par lui ; et on ne jouera sur les théâtres, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'une version moralement acceptable mise en vers par Thomas Corneille, le frère cadet de Pierre, en 1677.

C'est que le personnage de Molière ébranlait l'ordre chrétien et moral du royaume ; ni le pouvoir religieux, ni le pouvoir de l'État ne pouvaient accepter une telle mise en cause. Molière voulut refléter les convictions et les comportements d'une partie de la société condamnée au scandale ou à la dissimulation ; il était allé trop loin pour que Louis XIV puisse cette fois le défendre.

\*\*\*

Faut-il conclure le tableau d'ensemble de la vie théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle et les deux panneaux que j'ai retenus pour chaque moitié du Grand Siècle ? Sans apporter rien de très neuf, ils illustrent bien les liens complexes que l'institution théâtrale tisse avec son public et avec les pouvoirs – c'est-à-dire avec les différents acteurs sociaux qui ont à connaître d'elle. Destiné avant tout à la représentation publique, le théâtre est au centre d'enjeux tout particuliers par rapport à la littérature qui ne touche que des lecteurs. Mais la réflexion sur la société française du XVII<sup>e</sup> siècle doit évidemment élargir sa perspective, du théâtre à la littérature et aux arts, dont le statut et la fonction sociale sont fort proches à l'époque. Ce que bien d'autres que les historiens du théâtre ont montré et montreront.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Jean-Marie Constant</b>	
Préface .....	7
<b>Francis Brumont</b>	
Les élites paysannes .....	9
<b>Stéphane Jettot</b>	
Les logiques d'intégration au sein des élites sociales anglaises au XVII <sup>e</sup> siècle.....	33
<b>Laurent Coste</b>	
Les oligarchies municipales en France au XVII <sup>e</sup> siècle.....	55
<b>Bartolomé Bennassar</b>	
Les élites en Espagne au XVII <sup>e</sup> siècle (noblesse, clergé et villes) .....	77
<b>Araceli Guillaume-Alonso</b>	
L'Espagne de Philippe IV : Siècle d'Or des lettres et des arts dans une société en crise.....	89
<b>Charles Mazouer</b>	
Théâtre et société au XVII <sup>e</sup> siècle en France .....	107
<b>Jean-Pierre Gutton</b>	
L'assistance en France, en Angleterre et en Espagne au XVII <sup>e</sup> siècle. ....	121

