

Du mercredy 9 jour d'uris
a Lauare.

1698.

Vne L	24
154 Bille	462
94 Bille	141
2 Bille	21
353 Bille	264
	6
	918
	15

Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas

Que raconte l'histoire du théâtre ? Soumise à l'histoire littéraire qui valorisait le canon, elle s'est longtemps focalisée sur l'histoire des œuvres et des auteurs, sans toutefois méconnaître l'influence des grands interprètes sur leurs rôles, ni celle des institutions, du champ économique et de la sociologie des publics dans la hiérarchie et la poétique des genres. Le renouveau insufflé par l'histoire culturelle à l'étude du théâtre a ouvert celle-ci à de nouveaux objets et à une pluralité croissante des approches, auxquelles contribuent aujourd'hui notamment les *gender studies* et les *post-colonial studies*. L'émergence dans le discours savant de nouveaux agents du fait théâtral (métiers de l'ombre ou des coulisses, pratiques amateur, troupes, auteurs et autrices invisibilisés, formes réputées mineures car populaires, etc.) et le crédit croissant porté aux archives du spectacle, en élargissant le champ des connaissances, font aussi s'écrouler nombre de légendes d'une historiographie fondée sur des mythèmes obligés, liés notamment au récit national, à une périodisation par le succès, la chute, le scandale, la rupture et la polarisation parfois forcée entre tradition et nouveauté, à des *storytellings* de l'affrontement, de l'idéalisation ou de l'héroïsation.

À partir de cas concrets, le présent volume réunit des réflexions sur les méthodes (comment ?) et les enjeux (pourquoi ?) du récit en histoire du théâtre. En quoi celui-ci varie-t-il selon la position discursive de ses auteurs et autrices, doctes, universitaires, curieux ou artistes ? Quelle incidence le genre et le support (dictionnaire, traité, manuel, revue engagée, bande dessinée, mémoires, pièce métathéâtrale...) ont-ils sur la forme et l'orientation mémorielle du récit ? Comment les périmètres évolutifs du champ des différentes disciplines qui ont le théâtre pour objet, et dont l'intersection forme les études théâtrales, reconfigurent-ils l'histoire du théâtre ? Autant de questions auxquelles répondent ici, chacun à sa manière, les spécialistes réunis dans ce collectif, universitaires et professionnels du théâtre, selon trois modes de discours : études, entretiens et pièce de théâtre...

L’histoire comme arme : enjeux stratégiques
de l’historiographie française
dans les querelles théâtrales du XVII^e siècle

Clément Scotto di Clemente

ISBN: 979-10-231-5214-2



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & François Lecercle (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Aïda Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente & Violaine Vielmas (dir.)

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Le présent volume a été financé par l’Institut universitaire de France, l’Initiative Théâtre de l’Alliance Sorbonne Université et, à Sorbonne Université, par le Centre d’Étude de la Langue et des Littératures Françaises, le Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques et l’École doctorale 019.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS / 3d2s (Issigeac/Paris)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SECONDE PARTIE

L'histoire du théâtre, œuvre (géo)politique ?

L'histoire du théâtre comme instrument idéologique

L'HISTOIRE COMME ARME :
ENJEUX STRATÉGIQUES DE L'HISTORIOGRAPHIE FRANÇAISE
DANS LES QUERELLES THÉÂTRALES DU XVII^e SIÈCLE

Clément Scotto di Clemente
Université de Bourgogne Europe

287

RACONTER L'HISTOIRE DU THÉÂTRE • SUP • 2025

En 1697, le père Ambroise Lalouette, aumônier de Louis XIV, publie une *Histoire de la comédie et de l'opéra*¹. Si le titre est alléchant, il se révèle assez trompeur. Plutôt qu'une histoire de la comédie, il s'agit surtout d'un recensement des textes écrits contre le théâtre, en deux parties : l'histoire récente du XVII^e siècle est condensée en une seule préface, tandis que l'histoire des polémiques depuis le christianisme primitif fait l'objet de la plus grande partie de l'ouvrage. Cette *Histoire* s'apparente à une première proposition de bibliographie sur les polémiques théâtrales, comme un avant-goût de ce que proposeront François Lecercle et Clotilde Thouret avec le corpus « Haine du théâtre », mis en ligne et considérablement augmenté, sur le site de l'Obvil². C'est en réalité le sous-titre de l'ouvrage qui est plus honnête et bien plus éclairant : « Où l'on prouve qu'on ne peut y aller sans pécher. » Pour Lalouette, les querelles commencent au XVII^e siècle par la publication de la *Pratique du théâtre*, de l'abbé d'Aubignac³. Si cet ouvrage est un repère, il s'inscrit dans une polémique plus longue, qui commence dès le milieu du XVI^e siècle, et plus diffuse, puisqu'elle prend forme à travers des manuels d'éducation, ou encore des prédications, dont la partie publiée n'est que le pic émergé de l'iceberg. Malgré ce que l'aumônier annonce, il n'est pas tant question de l'histoire du théâtre que de celle des écrits contre lui.

De cette tromperie sur la marchandise, on peut tirer deux premiers enseignements. Premièrement, l'histoire du théâtre au XVII^e siècle est intimement liée à la structuration d'un discours polémique contre la scène. C'est d'abord l'histoire de ce qu'on a dit de

¹ Ambroise Lalouette, *Histoire de la comédie et de l'opéra, où l'on prouve qu'on ne peut y aller sans pecher*, Paris, Louis Josse, 1697.

² « La haine du théâtre » est un projet du Labex Obvil (dirigé par Didier Alexandre) conduit depuis 2013 par François Lecercle et Clotilde Thouret avec, depuis 2017, Emmanuelle Hénin, qui a réuni plus de 70 chercheurs en France et à l'étranger autour des polémiques contre la Comédie. [Le site de l'Obvil](#) recense de nombreux ouvrages contre la scène .

³ François Hédelin Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657.

lui et, plus précisément, des avis émis par les autorités chrétiennes, allant de l'Écriture sainte aux traités plus récents de saint Charles Borromée⁴. Deuxièmement, cette histoire se mêle à l'histoire des *écrits* sur le théâtre, et finit par produire un discours uniforme apparent, qui révélerait une manière unique d'appréhender la scène pour les ecclésiastiques. Ce discours, Laurent Thirouin l'a analysé dans *L'Aveuglement salutaire*, en décelant les grands enjeux de cette polémique contre la Comédie : que ce soit le statut des comédiens ou les problèmes de *mimesis*⁵.

Nous voudrions ici nous intéresser à cette histoire du théâtre français sous un angle différent. Plutôt que de la voir comme un révélateur d'une pensée sur le théâtre, il s'agit de l'envisager d'abord comme un outil polémique, une arme au service de la querelle. L'ouvrage d' Ambroise Lalouette s'inscrit dans une série de textes où l'histoire du théâtre sert à dénoncer la scène, ou au contraire à la légitimer. Si l'abbé d'Aubignac s'en sert pour

- 288** justifier la Comédie moderne, entre 1657 et 1666, le pasteur protestant Daniel Tilenus proposait dès 1600 une rapide histoire de l'origine du théâtre, pour le condamner absolument⁶. Catholiques comme protestants, détracteurs comme défenseurs, tous poursuivent leur querelle sur le théâtre sur le champ de l'historiographie.

Après un rapide panorama des spécificités du traitement de l'histoire théâtrale française au XVII^e siècle dans les écrits polémiques, entre 1600 et 1697, nous analyserons les stratégies et les logiques polémiques à l'œuvre dans ces ébauches d'histoire du théâtre.

SUR QUOI L'HISTOIRE DU THÉÂTRE S'ÉCRIT-ELLE EN FRANCE AU XVII^e SIÈCLE ?

Plutôt que de raconter l'histoire de son esthétique et de l'évolution de ses formes, les polémistes préfèrent interroger l'histoire de sa légitimation. En 1694, le père Pierre Le Brun prononce un *Discours sur la comédie* en réaction au scandale provoqué par une lettre du théologien Francesco Caffaro qui légitimait la pratique du théâtre⁷. En introduction, il annonce son projet historiographique : « Nous allons voir quel a été le Théâtre depuis le premier siècle de l'Église jusqu'à présent, et pour quelle raison

⁴ Charles Borromée, *Traité contre les danses et les comédies*, trad. François Bosquet, Paris, George Soly, 1664.

⁵ Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997.

⁶ Daniel Tilenus, *Traité des jeux comiques et tragiques*, Sedan, Jacob Salesse, 1600.

⁷ Sur l'affaire Caffaro, voir l'introduction dans *L'Église et le Théâtre : maximes et réflexions sur la Comédie*, éd. Charles Urbain et Eugène Levesque, Paris, Bernard Grasset, 1930, p. 7-58.

les pères ont toujours condamné la Comédie⁸. » Tout comme Ambroise Lalouette, Le Brun mêle deux types de discours : le discours historique, qui part des premiers temps du christianisme jusqu'à la première modernité ; le discours polémique, qui veut prouver par là une condamnation invariable de la scène. Ce projet, similaire à tous les auteurs du siècle, construit une histoire selon plusieurs bornes temporelles.

L'élaboration du cadre de cette histoire théâtrale repose généralement sur deux approches : une macro et une micro-histoire. L'approche macro-historique propose une mise en comparaison frontale de deux temporalités opposées. L'Antiquité et la première modernité sont les deux bornes majeures, qui ouvrent et clôturent le discours historiographique. Certains comme Lalouette et Le Brun commencent leur histoire avec les premiers chrétiens. D'autres, comme Scudéry (dans son *Apologie du théâtre*), font remonter l'origine du théâtre à la Grèce et à la Rome païenne⁹. Quant au début de la modernité, l'abbé d'Aubignac suggère que tout commence par l'installation des confrères de la Passion en 1548 à l'hôtel de Bourgogne¹⁰. Dans tous les cas, les auteurs proposent une lecture qui superpose ces deux époques.

Le Moyen Âge est, lui, presque systématiquement passé sous silence, sans qu'aucun discours ne le justifie, peut-être parce qu'il s'agit d'une période qui pose davantage problème dans l'opposition entre Église et théâtre. Contrairement à ce qu'avance Gaston Baty, le Moyen Âge est le plus souvent mentionné pour en faire un trou noir de la pratique du théâtre, ou une période de décadence, en raison notamment de son irrégularité¹¹. Le père Le Brun propose par exemple une tripartition historique : il commence par le règne de « l'idolâtrie » jusqu'à son « extinction » sous Justinien au XI^e siècle¹². Le deuxième temps va jusqu'à l'apparition des « scholastiques », soit jusqu'au XIII^e siècle : il explique qu'on n'y vit « ni poète, ni aucune pièce d'Esprit¹³ », et que les tentatives de poésie furent vite réduites à néant par l'expulsion des comédiens, comme sous Philippe Auguste. Cette partie sert surtout à démontrer que le théâtre disparaît de l'ensemble du territoire mondial, en Occident comme en Orient. Enfin, le dernier temps va jusqu'à la fin du XVII^e siècle, il ne s'agit plus d'une histoire du théâtre, mais bien « du jugement qu'on a porté des jeux de théâtre, ou des divertissements, qui

⁸ Pierre Le Brun, *Discours sur la comédie, où l'on voit la réponse au théologien qui la déffend, avec l'histoire du théâtre et les sentiments des docteurs de l'Église depuis le premier siècle jusqu'à présent*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694, p. 36.

⁹ Georges de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 25.

¹⁰ François Hédelin (abbé d') Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des theatres*, Paris, N. Pepingué, 1666, p. 242.

¹¹ Voir l'article de Pierre Causse dans le présent ouvrage.

¹² Pierre Le Brun, *Discours sur la comédie [...], op. cit.*, p. 55.

¹³ *Ibid.*, p. 182.

en approchaient, depuis les scholastiques jusqu'à nos jours¹⁴ ». Chez l'abbé Joseph Voisin, qui rédige une longue *Défense du traité de Mgr le prince de Conti* en 1671, le Moyen Âge est évoqué très rapidement, pour contester l'idée que des spectacles se jouaient dans les églises¹⁵. Même les défenseurs de la Comédie, comme d'Aubignac ne le mentionnent que très rapidement, et insistent sur les débuts de la Renaissance, pour critiquer un théâtre encore médiocre, comme celui de Jodelle, Garnier ou Hardy qui ne cherche qu'à « plaire au peuple par la variété des choses représentées¹⁶ », au détriment des règles.

Au sein de cette approche macro-historique, surgit un discours micro, qui enregistre les événements du XVII^e siècle. Les auteurs consignent les événements survenus vingt ou trente ans auparavant, et façonnent ainsi deux bornes temporelles principales. La première borne est symbolisée par Richelieu, avec la publication de l'édit de 1641

290 qui met fin à l'infamie des comédiens. Dès les années 1660-1670, les défenseurs du théâtre et partisans du cardinal, comme Scudéry, mentionnent cette période comme un jalon historique. Jalon, repris par les détracteurs : l'abbé Voisin riposte et dénonce en 1671 l'inefficacité de cet édit¹⁷, enregistrant de fait 1641 comme un événement dans l'histoire du théâtre français. La deuxième borne est symbolisée par Molière, qui devient une figure incontournable et polarisante des traités de la fin du siècle. Le père Caffaro et Bossuet s'en emparent, et construisent toute une partie de leur discours en se fondant sur sa production dramatique, que ce soit pour prouver l'excellence de la Comédie moderne, ou au contraire sa profonde perversité¹⁸. L'histoire du théâtre au XVII^e siècle consiste à superposer ces deux temporalités, l'une longue, l'autre

¹⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵ « Il est si peu certain "qu'autrefois les Comédies étaient représentées dans les Églises, et que durant plusieurs années, on n'y trouva rien à redire"; Que dans le Canon même qui est allégué dans la Dissertation, Innocent III déclare en termes exprès que c'était un abus et un dérèglement. » (Joseph Voisin, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1671, p. 296.)

¹⁶ François Hédelin (abbé d') Aubignac, « Projet pour le rétablissement du théâtre français », *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657, p. 391.

¹⁷ « Ce que j'en ai représenté [d'exemples] suffit pour faire voir que les Comédiens n'ont jamais satisfait à la Déclaration du Roi, de sorte qu'ils en ont encouru les peines » (J. Voisin, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti [...]*, *op.cit.*, p. 336).

¹⁸ Bossuet est sur ce point particulièrement virulent : « Il faudra donc que nous passions pour honnêtes les impiétés et les infamies dont sont pleines les comédies de Molière, ou qu'on ne veuille pas ranger parmi les pièces d'aujourd'hui, celles d'un auteur qui a expiré pour ainsi dire à nos yeux, et qui remplit encore à présent tous les théâtres des équivoques les plus grossières, dont on ait jamais infecté les oreilles des Chrétiens » (Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694, p. 5).

extrêmement courte, et à les intégrer dans une même logique argumentative. L'enjeu est de produire un discours harmonisé, où les modifications contemporaines s'inscrivent dans une logique en cours depuis l'Antiquité.

Comme l'historiographie théâtrale s'inscrit dans un autre discours (plus polémique), se construisent alors deux histoires parallèles, où le théâtre serait indissociable de l'histoire des discours qu'on porte sur lui. Cette histoire propose un discours esthétique mêlé à des considérations éthiques et morales. On décrit par exemple le dispositif des atellanes et des jeux de Flore dans l'Antiquité pour condamner la nudité et l'infamie des Comédies¹⁹. On parle des sujets des tragédies et des comédies (meurtre, mariage, conspiration, adultère, passion, fureur) pour blâmer l'indécence et le danger de tels récits sur les cœurs des spectateurs. Les auteurs enchevêtrent deux histoires : celle du théâtre et celle de ses condamnations. La première est principalement une histoire de l'origine du théâtre, en miroir à la pratique contemporaine, ce qui suffirait à le condamner, ou à le sauver absolument. Autrement dit, il s'agit moins d'une histoire que d'un refus de l'historicité du théâtre, condamné à être figé dans une essence pernicieuse. Au contraire, l'histoire de ses condamnations montre que celles-ci s'étalent dans le temps : les discours contre le théâtre sont à la fois variés et immuables. Les polémistes dressent un long catalogue de toutes les autorités et les canons ou autres édits hostiles à la scène, que ce soit dans l'Antiquité, au Moyen Âge ou dans la première modernité. Si l'histoire du théâtre semble figée, celle des discours contre lui suit une véritable dynamique historique – relative, puisque le ton reste le même malgré les époques : le théâtre serait condamnable de tout temps, voilà tout.

Selon que l'on souhaite sauver ou non la scène, on va produire le discours historique selon l'une ou l'autre de ces histoires.

COMMENT L'HISTOIRE THÉÂTRALE S'ÉCRIT-ELLE, ET À QUELLES FINS ?

À partir de ces bornes s'établissent trois stratégies principales fondées sur différentes dynamiques historiques : la stratégie de la permanence, la stratégie téléologique, et la stratégie de l'oscillation.

La stratégie de la permanence est plutôt revendiquée par les détracteurs de la scène. Elle consiste à établir un parallèle strict entre l'Antiquité et le XVII^e siècle, ou à enfermer le théâtre dans une essence intemporelle, comme peut le faire Pierre Nicole en 1667 : « Il est si vrai que la Comédie est presque toujours une représentation des

¹⁹ P. Le Brun, *Discours sur la comédie [...], op. cit.*, p. 55.

passions vicieuses, que la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le théâtre²⁰. » La combinaison des adverbes « presque » et « toujours » souligne la prudence stratégique : Nicole évacue d'un « presque » les inévitables variations historiques au profit d'une essentialisation de la Comédie qui sert son propos. L'autre méthode pour asseoir cette permanence consiste à convoquer les autorités patristiques, qui soulignent le caractère immuable de la critique. Le père Le Brun insiste sur la tradition des canons et des édits, tout comme Joseph Voisin. L'abbé Cernay, dans son *Pédagogue des familles chrétiennes*, le jésuite Jean Cordier dans *La Famille sainte*, insistent aussi sur les différentes punitions royales²¹. Il en découle une double permanence : d'une part, une permanence de la nocivité du théâtre, dont on refuse l'historicité, par ses origines fondamentalement pernicieuses, notamment en raison de leur lien consubstantiel à la religion païenne ; d'autre part, une permanence de sa condamnation, malgré la multiplication des édits. Le triple effet polémique est alors redoutable. L'argument génère un sentiment d'univocité de l'historiographie théâtrale pour dire que le théâtre était déjà perdu dès son origine, et autant condamné par les chrétiens que par les païens. De plus, il produit une histoire du théâtre à partir de son essence, plutôt que de sa pratique. Le théâtre devient dès lors impossible à réformer puisqu'il ne varie jamais véritablement. Enfin, la multiplication des autorités dans le temps engendre un rapport de force fortement en défaveur du théâtre, puisque tous les édits, tous les canons sont ligués contre une forme essentiellement impure.

Au-delà de ces atouts polémiques, cette stratégie de la permanence, qui souligne le caractère irréformable du théâtre, s'inscrit dans d'autres polémiques implicites. C'est le cas par exemple de l'histoire proposée par le pasteur protestant Daniel Tilenus :

Que si c'est à propos et justement, que nous alléguons les passages des Pères contre les Idoles de l'Église Romaine ; certes nous avons la même raison, voire plus apparente, de produire leurs témoignages, contre les Jeux Comiques et Tragiques de ce temps ; auquel on joue les mêmes Comédies et Tragédies, que jouaient les Païens, à savoir, celles de Plaute, Térence, Euripide, Sophocle, Eschyle, Sénèque, etc., et n'y change-t-on un seul mot ; au lieu que les Papistes, changent au moins les noms de leurs idoles, et ne gardent pas, au moins n'adorent pas celles, qui restent du Paganisme, les statues d'un Jupiter, Vénus, Diane, etc²².

²⁰ Pierre Nicole, *Traité de la comédie: et autres pièces d'un procès du théâtre* [1667], éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998, p.64.

²¹ Simon Cernay, *Pédagogue des familles chrestiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662; Jean Cordier, *La Famille sainte*, Paris, Denys Bechet, 1666.

²² D. Tilenus, *Traité des jeux comiques et tragiques*, op. cit., p.42.

Tilenus fait de l'histoire du théâtre un simple prolongement du paganisme antique dans l'époque moderne, où l'on ne fait que reproduire à l'identique les pièces païennes. Mais il ajoute que les papistes, eux, réforment en surface les spectacles en changeant les noms. Autrement dit, toute idée de réforme relèverait d'une hypocrisie, consistant seulement à modifier l'apparence tout en conservant l'essence idolâtre du théâtre. Dans ce contexte, l'histoire sert les intérêts d'une rivalité interreligieuse : réformer le théâtre, ce serait faire comme les « papistes », et finalement céder au culte des images et d'un paganisme latent.

À cette permanence s'oppose la stratégie téléologique, portée par les apologistes, qui consiste à opérer une scission entre l'Antiquité et la première modernité. C'est le cas de d'Aubignac et Scudéry, qui retournent l'argument des théâtrophobes : le théâtre serait en effet un acte de religion dès l'Antiquité, mais cela a justement changé aujourd'hui, et toute l'histoire du théâtre serait une lente séparation d'avec les principes religieux. Pour cela, l'histoire racontée est celle de multiples ruptures catégorielles : entre l'acteur et l'histrion, qui occupe une large part de la *Dissertation* de d'Aubignac²³ ; plus généralement entre le bon et un mauvais théâtre, qui est à l'œuvre dans l'*Apologie* de Scudéry²⁴, au détriment des formes dites « mineures ». Cette histoire permet non seulement de contrer les attaques antithéâtrales, mais aussi de servir et de poursuivre la politique culturelle de Richelieu, et de justifier de l'édit de 1641, qui met un terme à l'infamie des comédiens. Pour d'Aubignac, Richelieu devient une borne historique, dans la mesure où il aurait banni les impuretés propres au théâtre depuis l'Antiquité. Il propose ainsi une histoire sous l'angle de la piété et de sa décence : le théâtre est d'abord pieux, dans l'Antiquité ; puis il devient impie, en raison d'un désintérêt du pouvoir pour la Comédie, qui conduit à l'infamie des comédiens ; enfin, la politique royale du milieu du XVII^e siècle verrait un retour du politique dans la pratique théâtrale, qui aurait permis de purifier la scène de ses débordements²⁵. L'approche téléologique sert donc un projet politique de régulation du théâtre, et de « disciplinarisation » des auteurs et des publics, pour reprendre la formule de Christian Biet²⁶, dont le *Projet pour le rétablissement du théâtre français* de d'Aubignac se veut une synthèse.

²³ Voir plus particulièrement les chapitres VII à X de la *Dissertation sur la condamnation des theatres*, *op. cit.*, p. 144-229.

²⁴ G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, *op. cit.*, p. 83-89.

²⁵ Fr. Hédelin (abbé d') Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des theatres*, *op. cit.*, p. 242-244.

²⁶ Sur cette question de l'encadrement des publics, voir notamment Christian Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 73, décembre 2010, p. 415-429.

Reste une dernière stratégie, hybride, faite d'oscillation entre l'essence du théâtre et l'évolution de sa pratique. Ce discours apparaît surtout dans la seconde moitié du siècle, à la fois chez les adversaires et les défenseurs de la Comédie, selon des objectifs différents. Il se produit peu à peu une inflexion dans le discours historique, considérant l'esthétique du théâtre (on juge enfin la qualité des représentations). Le protestant Philippe Vincent concède par exemple que certaines pièces peuvent être honnêtes :

Si nous lisons les Tragédies de Sénèque entre les Latins, et celles de Sophocle ou d'Euripide entre les Grecs, elles sont graves, et pleines de belles Sentences, et de riches enseignements moraux. Il y a eu même des Comédies entre eux, comme la plupart de celles d'Aristophane, où il ne se lit rien qui soit déshonnête, et qui pût corrompre les moeurs²⁷.

294 À quoi il répond que ces propos honnêtes ne servent qu'à masquer la corruption profonde du théâtre. Surgit progressivement une opposition entre un bon théâtre (antique) et un mauvais (contemporain), à l'opposé des premiers discours qui voyaient dans la pratique moderne une simple reproduction des vices païens. Le Brun s'oppose par exemple à la vision essentialiste d'un Cernay qui estimait que « le propre de la vertu » serait de « régler et réprimer les sales passions », là où « la Comédie les produit et les étale de toute leur force²⁸ ». Il considère au contraire que « pendant le règne du paganisme, les comédies et les tragédies n'étaient ni si horribles, ni si infâmes, que quelques-uns se l'imaginent, et qu'ils s'en faisaient même de plus honnêtes que celles d'à présent²⁹ ». Les seuls jeux malhonnêtes n'étaient fréquentés alors que par la « canaille³⁰ ». Il lie les condamnations à une catégorisation et à une purification de la scène : selon lui, Tertullien et Chrysostome ne s'opposent qu'aux spectacles les plus infâmes, mais non à l'ensemble du théâtre. Autrement dit, il crée une forme d'âge d'or antique, où une bonne pratique du théâtre aurait existé.

Ce retournement dissimule une riposte aux allégations des apologistes, qui eux aussi, jouent sur l'âge d'or pour défendre la scène. L'abbé d'Aubignac propose en 1657 de revenir à un théâtre « selon le modèle des Anciens », pour valoriser la politique de Richelieu :

Monsieur le Cardinal de Richelieu, qui faisait toutes ses actions avec un grand discernement du bien et du mal, remit en crédit les Comédies et les Tragédies, en

²⁷ Philippe Vincent, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647, p. 12.

²⁸ P. Le Brun, *Discours sur la comédie [...]*, op. cit., p. 446.

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ *Ibid.*, p. 56.

n'y laissant rien de ce qui les avait exposées justement à l'indignation des personnes d'honneur, et à la peine des Lois³¹.

Selon d'Aubignac, le théâtre des années 1640-1650, plus régulier, se rapprocherait de la rigueur antique, et retrouverait son éclat perdu. Avant de montrer une nouvelle forme de dégradation :

Il est certain néanmoins que depuis quelques années notre Théâtre se laisse retomber peu à peu dans sa vieille corruption, et que les Farces impudentes, et les Comédies libertines, où l'on mêle bien des choses contraires au sentiment de la piété, et aux bonnes mœurs, ranimeront bientôt la justice de nos Rois, et y rappelleront la honte et les châtiments ; et j'estime que tous les honnêtes gens ont intérêt de s'opposer à ce désordre renaissant, qui met en péril, et qui sans doute ruinera le plus ordinaire et le plus beau des divertissements publics³².

L'histoire du théâtre devient sinusoïdale, alternant des pics de régularité (marqués par l'implication du pouvoir dans les affaires scéniques), et des creux de dégénérescence. Pour d'Aubignac, il s'agit de perpétuer la politique de Richelieu, en cédant un point aux adversaires. L'enjeu est de montrer que le théâtre s'est sécularisé (et qu'il est désormais dans les mains du politique), et de poursuivre sa régularisation (en bannissant les formes condamnables, comme la farce). La louange du théâtre antique repose sur un désir de censure : le théâtre grec est bon parce qu'il était soumis au regard du magistrat.

Retenant cette stratégie de l'âge d'or, Le Brun adhère à l'idée d'un bon théâtre païen (en opposition avec les théâtrophobes du début du siècle), pour mieux critiquer les arts poétiques contemporains. Il estime que ce théâtre ancien était plus réglé que celui de la première modernité. La nouvelle tragédie est désormais « trop efféminée par la mollesse des derniers siècles³³ ». Le père Yves de Paris part également de ce nouveau principe, que le théâtre subit une purification au cours du siècle, et n'aurait alors plus rien de lascif. Pour mieux le retourner :

On dit que les théâtres sont aujourd'hui si reformés, qu'on n'y représente rien de lascif.
Mais cette courtoisie, cet art d'aimer qui en apparence n'a rien que d'honnête, ne laisse

³¹ Fr. Hédelin (abbé d') Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des theatres*, op.cit., p.243.

³² *Ibid.*, p. 245.

³³ P. Le Brun, *Discours sur la comédie [...]*, op.cit., p.85.

pas de porter à la déshonnêteté, comme la main qui pousse quelqu'un sur le premier pas du précipice, l'y jette quoiqu'elle ne le conduise pas jusques au fond³⁴.

En cela, Yves de Paris inscrit la stratégie téléologique dans un discours essentialiste : c'est la reprise du paradoxe de Senault, qui veut que « plus la comédie est honnête, plus je la tiens criminelle³⁵ ». La réforme du théâtre ne ferait que renforcer son essence pernicieuse.

D'un côté comme de l'autre, cette posture historique, faite d'à-coups et de périodes idylliques, permet de justifier deux visées politiques différentes. Du côté des détracteurs, il s'agit de contester l'efficacité des politiques culturelles et la réforme d'un théâtre. L'abbé Voisin réfute ainsi par exemple l'efficacité de l'édit de 1641. Du côté de la défense, il s'agit de justifier la poursuite de ces politiques et de l'institution d'un art régulier. Pour d'Aubignac, il s'agit de perpétuer la politique de Richelieu, en cédant un point aux adversaires. Dans son *Projet*, il souligne que le théâtre était contraire au christianisme parce que c'était un acte de religion. L'enjeu est de montrer que le théâtre s'est sécularisé (et qu'il est désormais dans les mains du politique), et de poursuivre sa régularisation (en bannissant les formes condamnables, comme la farce). La louange du théâtre antique repose donc sur un désir de censure : le théâtre grec est bon parce qu'il était soumis au regard du magistrat.

Les polémiques théâtrales révèlent plusieurs stratégies historiographiques à des fins polémiques. À l'affirmation de l'essence d'un théâtre immuable et condamnable s'oppose une pratique en constante évolution qui s'éloigne de son origine païenne. S'ensuit une troisième position, consistant à retourner l'image de cette origine pour en faire un âge d'or, qui serait le temps d'un théâtre régulier, pour justifier la politique des années 1640. L'écriture de l'histoire du théâtre, de l'Antiquité à la première modernité, sert donc des enjeux, religieux ou politiques, relatifs à la conception du théâtre contemporain. On conteste la réforme d'un théâtre, dans une logique religieuse de combat entre protestants et catholiques, ou entre espace sacré et espace profane. Ou bien on recommande le contrôle du pouvoir sur la Comédie, en écrasant les formes dites « mineures » qui échapperaient à la régulation esthétique et sociale en cours depuis Richelieu. L'historicité du théâtre apparaît d'abord comme une stratégie de

³⁴ Yves de Paris, « Des Théâtres et des Romans. Chapitre XVIII », *L'Agent de Dieu dans le monde*, Paris, Denis Thierry, 1658, p. 490.

³⁵ Jean-François Senault, *Le Monarque, ou Les devoirs du Souverain*, Paris, P. Le Petit, 1661, p. 206.

riposte face à un discours premier qui envisage une pratique théâtrale immuable dans le temps. Et cette arme de l'histoire, brandie d'abord par les apologistes, est reprise par les théâtrophobes. Le discours historique s'immisce dans le discours polémique, mais au fil du siècle, il gagne en importance, jusqu'à progressivement effacer la polémique qui, elle, a pu disparaître un temps de l'histoire du théâtre, devenu essentiellement un art civique de l'édification morale du public. En cela, en dissimulant sous le terme *d'*histoire** les discours de querelle, le titre *d'*histoire** du théâtre d'Ambroise Lalouette n'était pas si trompeur.

BIBLIOGRAPHIE

- AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d’), *Dissertation sur la condamnation des theatres*, Paris, N. Pepingué, 1666.
- , « Projet pour le rétablissement du théâtre français », dans *La Pratique du théâtre*, Paris, J. Carbonel, 1657.
- BIET, Christian, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, 73, décembre 2010, p. 415-429.
- BORROMÉE, Charles, *Traité contre les danses et les comédies*, trad. François Bosquet, Paris, George Soly, 1664.
- BOSSUET, Jacques Bénigne, *L’Église et le Théâtre : maximes et réflexions sur la Comédie*, éd. Charles Urbain et Eugène Levesque, Paris, Bernard Grasset, 1930.
- , *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694.
- 298** CAFFARO, Francesco, *Lettre d’un théologien, illustre par sa qualité & par son mérite, consulté par l’auteur pour sçavoir si la comédie peut estre permise, ou doit estre absolument défendue*, [s. n.], 1694.
- CERNAY, Simon, *Pédagogue des familles chrestiennes*, Paris, Pierre de Bresche, 1662.
- CORDIER, Jean, *La Famille sainte*, Paris, Denys Bechet, 1666.
- LALOUETTE, Ambroise, *Histoire de la comédie et de l’opéra, où l’on prouve qu’on ne peut y aller sans pecher* [par A. Lalouette], Louis Josse, 1697.
- LE BRUN, Pierre, *Discours sur la comédie, où l’on voit la réponse au théologien qui la déffend, avec l’histoire du théâtre et les sentiments des docteurs de l’Église depuis le premier siècle jusqu’à présent*, Paris, L. Guérin et J. Boudot, 1694.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie : et autres pièces d’un procès du théâtre* [1667], éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, 1998.
- PARIS, Yves DE, « Des Théâtres et des Romans. Chapitre xviii », dans *L’Agent de Dieu dans le monde*, Paris, Denis Thierry, 1658, p. 486-494.
- SCUDÉRY, Georges de, *L’Apologie du théâtre, par M. de Scudéry*, Paris, A. Courbé, 1639.
- SENAULT, Jean-François, *Le Monarque, ou les devoirs du souverain, par le R. P. Jean-François Senault,... Troisième édition*, Paris, P. Le Petit, 1661.
- THIROUIN, Laurent, *L’Aveuglement salutaire : le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- TILENUS, Daniel, *Traité des jeux comiques et tragiques*, Sedan, Jacob Salesse, 1600.
- VINCENT, Philippe, *Traité des théâtres*, La Rochelle, Jean Chuppin, 1647.
- VOISIN, Joseph, *Défense du traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles ou la réfutation d’un livre intitulé Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1671.

NOTICE

Clément Scotto di Clemente est maître de conférence en littérature comparée à l’Université de Bourgogne Europe. Il a publié en 2023 *Autel contre autel. La rivalité du théâtre et des Églises. France-Angleterre, XVI^e-XVII^e siècles*, chez Classiques Garnier. Ses recherches portent sur les polémiques théâtrales et sur les scandales qui leur sont associés.

RÉSUMÉ

Cet article examine les enjeux polémiques dissimulés derrière les postures d’historiens qu’adoptent les polémistes du théâtre. L’histoire du théâtre que construisent les polémistes du XVII^e siècle est celle d’un art à la fois ancestral et neuf, qui s’émancipe de ses origines archaïques. Face aux attaques contre la scène qui l’envisagent comme une pratique idolâtre depuis ses origines, les défenseurs répondent en arguant que la pratique contemporaine n’a plus rien à voir avec les spectacles antiques. L’historicité du théâtre apparaît comme une stratégie de riposte, face à un discours premier qui envisage une pratique théâtrale immuable.

299

CLÉMENT SCOTTO DI CLEMENTE
L’histoire comme arme

MOTS-CLÉS

Polémiques théâtrales, historiographie, âge d’or, d’Aubignac, Richelieu

ABSTRACT

This article examines the polemical issues hidden behind the historians’ postures adopted by theatre polemicists. The history of the theatre written by the polemicists of the 17th century is that of an art form that is both ancient and new, emancipating itself from its archaic origins. In response to attacks on the stage as a practice that had been idolatrous since its origins, its defenders argued that contemporary practice had nothing to do with ancient spectacles. The historicity of the theatre appears to be a counter strategy, in the face of a primary discourse that envisages a theatrical practice immutable.

KEYWORDS

Theatrical controversies, historiography, golden age, d’Aubignac, Richelieu

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355