

Cet article a été téléchargé sur le site de la revue Ithaque : [www.revueithaque.org](http://www.revueithaque.org)



### **Ithaque : Revue de philosophie de l'Université de Montréal**

Pour plus de détails sur les dates de parution et comment soumettre un article, veuillez consulter le site de la revue :

<http://www.revueithaque.org>

Pour citer cet article : **Westra, A. (2009) « Les yeux grands fermés : une analyse du *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole », *Ithaque*, 4, p. 19-34.**

URL : <http://www.revueithaque.org/fichiers/Ithaque4/03Westra.pdf>

Cet article est publié sous licence Creative Commons « Paternité + Pas d'utilisation commerciale + Partage à l'identique » :

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ca/deed.fr>



# Les yeux grands fermés : une analyse du *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole

Adam Westra\*

## Résumé

*Le présent essai est au fond un exercice de critique immanente ; c'est-à-dire qu'il analyse comment un certain discours se vicie lui-même. Il s'agit en l'occurrence du *Traité de la Comédie* (1667), une vive critique du théâtre par le philosophe janséniste Pierre Nicole. Nous identifions et traçons un certain renversement qui s'opère entre le début du *Traité* et sa fin. Celui-ci révèle qu'il y existe deux démarches logiques à l'œuvre qui mènent à des conclusions contradictoires. Cette incohérence, à son tour, découle d'un paradoxe au sein de l'idée-même d'une critique moralisatrice telle que conçue par Nicole.*

« J'y assisterai donc sans y être et sans y rien voir . . . »  
Saint Augustin, *Confessions*, VI, 8.

Le *Traité de la Comédie* de Pierre Nicole est une critique incursive du théâtre<sup>1</sup>. Sa publication en 1667 marque le paroxysme de la polémique anti-théâtrale dans ce que l'on nomme la Querelle de la moralité du théâtre (1660-1670). Cette controverse aigüe, dont les racines philosophiques remontent jusqu'à Platon et saint Augustin, remettra en cause les trois grands dramaturges français du XVIIe

---

\* Étudiant à la maîtrise en philosophie, Université de Montréal.

<sup>1</sup> Afin d'éviter la confusion, il convient de définir ce terme de « Comédie ». Pour Nicole, il désigne non pas un genre particulier de théâtre parmi d'autres, mais plutôt « toutes les représentations mimétiques nourries par l'imagination . . . le terme de 'Comédie' garde une signification assez générale, voire abstraite. (...) Le théâtre, c'est la Comédie dans sa réalisation scénique » Laurent THIROUIN, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Éditions Slakine, Genève, 1997, p. 25.

siècle, Molière, Corneille et Racine et aura, plus tard, des échos plus modernes chez Bossuet et Rousseau. Dans le présent essai, nous nous bornerons au *Traité* de Nicole en tant que tout argumentatif qui fait entrevoir, en microcosme, ces enjeux polémiques<sup>2</sup>.

Nicole préface ses arguments d'un appel méthodologique au lecteur à *regarder* la Comédie telle qu'elle est pratiquée communément au théâtre, et non à en détourner les yeux pour spéculer abstraitement sur celle-ci comme le font ses apologistes. Or, dans le dernier chapitre de ce court traité, Nicole soutient que le devoir de tout chrétien consisterait à *fermer les yeux* devant ces vains spectacles, voire même à prier Dieu pour un aveuglement salutaire. Le renversement est frappant. Nous tenterons d'en comprendre la source et les conséquences au moyen d'une analyse détaillée du texte.

Le traité s'ouvre sur un ton ironique. L'intention est polémique : Nicole vise ceux de ses contemporains qui tentent de justifier le théâtre au plan théorique<sup>3</sup>. Autrefois, dit-il, on était « plus simple dans le bien et dans le mal », puisque ceux qui assistaient à ces spectacles reconnaissaient, au moins, qu'ils péchaient en le faisant (I)<sup>4</sup>. Or, dans son siècle, les apologistes du théâtre sont plus téméraires : ils prétendent que le théâtre est « un divertissement qui se pouvait allier avec la dévotion » (I). Nicole fait la pénétrante observation psychologique que leur motivation en cela est purement indulgente : « On ne se contente pas de suivre le vice, on veut encore qu'il soit honoré et qu'il ne soit pas flétri par le nom honteux de vice, qui trouble toujours un peu le plaisir que l'on y prend, par l'horreur qui l'accompagne » (I). Ses contemporains sont effectivement moins « simples » qu'autrefois ; ces « gens du monde » assaisonnent le plaisir honteux

---

<sup>2</sup> Pour un traitement plus élaboré du *Traité* dans le contexte de la Querelle, voir l'excellent ouvrage de Laurent Thirouin précité.

<sup>3</sup> Notamment l'Abbé d'Aubignac. Voir NICOLE, Pierre, *Traité de la Comédie*. Présenté par Georges COUTON. Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1961, p. 12.

<sup>4</sup> Nous citons le texte du *Traité* tel qu'édité par Thirouin dans *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998. Les chiffres romains réfèrent aux dix chapitres du *Traité*.

qu'ils savourent au théâtre avec des justifications spécieuses, afin de ne pas y goûter la saveur amère du remord (I).

Ce subterfuge psychologique est effectué par le biais d'un sophisme intellectuel qui est, comme le reconnaît ironiquement Nicole, en effet très subtil : « Le moyen qu'emploient pour cela ceux qui sont les plus subtils, est de se former une certaine idée métaphysique de la comédie et de purifier cette idée de toute sorte de péché » (I). Ces théoriciens assimilent « l'idée générale du théâtre » à la simple *mimesis*, qui serait, en elle-même, moralement neutre, et appliquent ce même verdict aux comédies ordinaires (I). Il s'agit effectivement d'une tactique de diversion, qui permet de substituer une illusion à la chose réelle. La méthode spéculative opère donc une logique de l'illusion (reprenant la formule de Kant) sur deux plans : le théoricien qui défend le théâtre trompe son lecteur, mais aussi, il se trompe avant tout lui-même. Il prétend révéler à son lecteur la vérité sur la comédie, mais il n'en est rien : ses « fausses lumières » (X) en détournent le regard du lecteur, et trompent son œil par des chimères. En fait, cette perversion logique est le résultat d'un mécanisme psychologique égoïste chez le théoricien qui biaise son enquête dès le début. Ses arguments ne sont pas légitimes car il est de mauvaise foi : « convaincus au fond de leur cœur du mal qu'il y a dans la comédie, . . . ils tâchent de se le dissimuler par les fausses raisons que leur esprit leur fournit » (X). Au fond, la méthode spéculative ne peut persuader que par le biais d'un *aveuglement* : « lorsque [l'âme] s'y abandonne, il faut que ce soit en s'aveuglant elle-même » (X).

« Le moyen de se défendre de cette illusion », affirme Nicole, est de ne pas fermer ainsi les yeux ; il faut « considérer au contraire la comédie, non dans une spéculation chimérique, mais dans la pratique commune dont nous sommes tous *témoins*. Il faut *regarder* . . . » (I ; c'est nous qui soulignons). Afin de connaître et de bien décrire un phénomène comme le théâtre tel qu'il est réellement, il faut le regarder, littéralement et métaphoriquement, et après l'analyser. C'est une méthode que l'on pourrait nommer « anthropologique », étant donné qu'il s'agit en l'occurrence d'un phénomène culturel et de ses

effets sur l'homme<sup>5</sup>.

Il y a donc un crucial enjeu épistémologique dans ce premier chapitre : Nicole oppose sa méthode, basée sur l'observation, à la méthode spéculative de ses rivaux. Ces considérations méthodologiques seront décisives pour tout le reste du traité ; Nicole annonce que toutes les thèses qu'il présentera par la suite procèdent de sa méthode anthropologique (I). En fait, il est sous-entendu que la crédibilité et la vérité de ses arguments dépendent de cette méthode, d'où la nécessité dans « *il faut regarder* » (I ; nous soulignons).

Pour le janséniste Nicole, le principal enjeu de l'enquête demeure cependant moral et théologique : il s'agit de bien étudier le théâtre afin de cerner ses effets sur le caractère moral des comédiens et des spectateurs, en tant que chrétiens. C'est sous cet angle qu'il propose de déterminer « quelle est la matière et le but de nos comédies ; quels effets produisent-elles d'ordinaire dans les esprits de ceux qui les représentent ou qui les voient représenter ; quelles impressions elles leur laissent, et examiner ensuite si tout cela a quelque rapport avec la vie, les sentiments et les devoirs d'un véritable chrétien. C'est ce qu'on a dessein de faire dans cet écrit » (I). Examinons ses arguments<sup>6</sup>.

En ce qui concerne, d'abord, les comédiens, leur métier produit en eux des effets tellement néfastes qu'il est impossible de l'allier avec la religion chrétienne. En raison du contenu vicieux des pièces qu'ils interprètent, les comédiens passent leur vie à jouer « des pas-

---

<sup>5</sup>En effet, « le danger prétendu du théâtre est celui d'un rapport pernicieux entre un divertissement particulier, avec ses caractéristiques et ses contraintes, et un public, composé d'hommes et de femmes, dont les réactions, les appétits, la fragilité intéressent aussi le moraliste au premier chef » (THIROUIN, p. 121.).

<sup>6</sup>Il peut être éclairant, pour ce qui suit, de noter, tout d'abord et de façon générale, que les arguments de Nicole appartiennent à un contexte polémique qui est inéluctablement paradoxal : « Les enjeux concrets de défense ou d'inculpation du genre théâtral amènent chacun [des divers acteurs de la polémique] à adopter une position théorique inattendue. Les ennemis du théâtre sont ceux qui croient le plus en son pouvoir ; ils prennent le genre très au sérieux et soulignent sa puissance, son efficacité. Inversement, pour mettre le théâtre hors de cause, ses partisans auraient plutôt tendance à minimiser la portée du genre, à faire ressortir la faiblesse, la modestie de ses ambitions, essentiellement récréatives » (THIROUIN, p.20).

sions de haine, de colère, d'ambition, de vengeance, et principalement d'amour » (II), qui sont manifestement nuisibles au caractère moral du chrétien<sup>7</sup>. D'ailleurs, il ne s'agit pas ici d'une *mimesis* pure et neutre (*contra* la thèse spéculative) ; Nicole rappelle que les comédiens ne sauraient jouer ces passions « s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes », ce qui leur rend plus susceptibles de tomber en proie à ces mêmes passions dans leur vie ordinaire, affaiblissant leur caractère moral. Cette analyse ne concerne pas que les comédiens – qui devraient quitter cet « emploi profane et indigne d'un chrétien » – mais aussi, en conséquence, les spectateurs : « il n'est point permis aux autres de contribuer à les entretenir dans une profession contraire au christianisme, ni de l'autoriser par leur présence » (II).

La passion la plus communément représentée au théâtre, et la plus nuisible à la disposition morale, est l'amour (III). Par conséquent, « il n'y a rien de plus dangereux que de l'exciter, de la nourrir et de détruire ce qui la tient en bride et qui en arrête le cours » – or, c'est précisément ce que fait le théâtre (III). Le théâtre séduit les spectateurs par une fausse image de l'amour, en métamorphosant cette passion vicieuse en une idée agréable, voire héroïque. Ajouté au danger est le fait qu'on ne représente pas le remède (bien qu'insuffisant) de cette passion honteuse mais souvent inéluctable : le mariage. Par conséquent, « les spectateurs ne reçoivent que l'impression de la passion, et peu ou point de la règle de la passion. L'auteur l'arrête où il veut dans ses personnages par un trait de plume ; mais il ne l'arrête pas de même en ceux en qui il l'excite » (III). Le théâtre, donc, loin d'être une *catharsis* salutaire, est au contraire « une source de poison capable de nous infecter à tous moments » (III).

Ce qui le rend d'autant plus dangereux est que « la comédie éloigne tous les remèdes qui peuvent empêcher la mauvaise impression qu'elle fait » (IV). Les tentations que subissent les spectateurs lors d'une pièce de théâtre sont tellement puissantes, et agissent si sournoisement et subtilement, que même les plus forts d'entre eux

---

<sup>7</sup> Ce caractère sera décrit avec davantage de détail un peu plus bas.

ne peuvent espérer y résister – ceux qui prétendent le pouvoir ne font preuve que de naïveté et d'orgueil, et, d'ailleurs, ajoutent à leur péché en donnant un mauvais exemple aux autres par leur présence à ces spectacles.

D'autre part, le théâtre est à la racine d'une certaine idolâtrie, car il inspire chez les spectateurs le désir d'aimer et d'être aimé, tandis que l'amour est proprement dû à Dieu seul, et non à ses créatures (V). En plus, il facilite cet amour illicite, en « enseignant le langage des passions, c'est-à-dire l'art de s'en exprimer et de les faire paraître d'une manière agréable et ingénieuse, ce qui n'est pas un petit mal » (V). Dans une remarque aigüe (qui fait penser au personnage de Swann dans *À la Recherche du temps perdu* de Proust), Nicole ajoute ironiquement : « il arrive aussi quelquefois que des personnes, sans être touchées de passion, et voulant simplement faire paraître leur esprit, se trouvent ensuite insensiblement engagées dans des passions qu'elles ne faisaient au commencement que contrefaire » (V). Le spectateur subit ici le même sort que le comédien ; non seulement les passions représentées, mais aussi la *mimesis* elle-même, sont contagieuses.

En fait, la raison pour laquelle le théâtre peut avoir un si grand effet sur les spectateurs, selon Nicole, est que ces derniers ont déjà « le cœur et l'esprit corrompu » (VI). En conséquence, on ne trouve au théâtre que des représentations qui conviennent à un goût pervers : « Il est si vrai que la comédie est presque toujours une représentation de passions vicieuses, que la plupart des vertus chrétiennes sont incapables de paraître sur le théâtre. Le silence, la patience, la modération, la sagesse, la pauvreté, la pénitence ne sont pas des vertus dont la représentation puisse divertir les spectateurs [...] Ce serait un étrange personnage de comédie qu'un religieux modeste et silencieux » (VI)<sup>8</sup>. Au lieu d'un saint, les spectateurs réclament un Tartuffe, aussi sortent-ils du théâtre les esprits remplis de « fausses

---

<sup>8</sup> Nicole est contredit sur ce point par l'histoire du théâtre : les pièces moralisatrices du Moyen Âge qui représentaient justement des vertus et des vices chrétiens de façon allégorique (par ex. *Condamnation des banquets* (1507) de Nicolas de la Chesnaye) ont bien connu un succès populaire.

impressions » et de « mauvaises maximes », loin d'être disposés à se corriger moralement (VI).

Les poètes, poursuivant leur unique but, qui est de plaire aux spectateurs, emploient leurs talents à représenter les passions non seulement avec vivacité, mais aussi sous une forme séduisante, qui cache la laideur de leur vraie nature : « Et si l'on considère presque toutes les comédies et tous les romans, on n'y trouvera guère autre chose que des passions vicieuses, embellies et colorées d'un certain fard, qui les rend agréables aux gens du monde » (VII)<sup>9</sup>.

Nicole nie que l'on puisse justifier le théâtre *qua* divertissement. D'abord (et ceci reprend le thème du goût corrompu des spectateurs), la plupart des gens qui assistent au théâtre sont des oisifs qui n'ont nullement besoin de se divertir, puisqu'ils ne travaillent même pas : « Leur vie n'est qu'une vicissitude continuelle de divertissements » (VIII). D'autre part, même ceux qui travaillent feraient mieux d'éviter le théâtre, car celui-ci ne fait que « remplir l'esprit de folies » au lieu de lui donner du vrai repos (VIII). Le théâtre *divertit* le spectateur, certes, mais il ne le fait toutefois pas en tant que *divertissement*, mais plutôt qu'en tant que *diversion* – le théâtre détourne l'esprit du spectateur : « il n'y a rien qui rende l'âme plus mal disposée, non-seulement aux principales occupations chrétiennes, comme la prière, mais aux actions même les plus communes, lorsqu'on les veut faire dans un esprit de chrétien, c'est-à-dire avec un esprit recueilli et attentif à Dieu » (VIII).

Cette distraction affaiblit toutes les dispositions chrétiennes. L'âme remplie des folies du théâtre ne peut se concentrer sur la prière (IX). Le plaisir du théâtre est sensuel, et non spirituel, et, comme le rappelle Nicole, « ces deux joies sont entièrement incompatibles » (IX). De sorte, les dévots du théâtre ne peuvent être dévots de Dieu simultanément ; l'amour sensuel du théâtre éteint l'amour de la parole de Dieu (IX).

---

<sup>9</sup> On se demande du reste si ces deux derniers points ne seraient pas contradictoires dans le cas d'un personnage comme Tartuffe, justement, qui est certainement vicieux mais nullement embelli, et semble même plaire davantage aux spectateurs en raison de sa laideur (physique et morale), d'ailleurs soulignée par Molière.

Dans le dernier chapitre du traité, donc, Nicole le janséniste condamne sans équivoque le théâtre. Le chrétien ne peut aucunement « prendre part à ce divertissement profane » (X). Il devrait plutôt craindre les mille tentations qui l'entourent et le menacent à tous moments, au lieu d'en ajouter volontairement une autre tellement dangereuse (X). En fait, cette crainte pieuse devrait mener le vrai dévot à espérer un « aveuglement salutaire » contre les tentations sensuelles (X). Nicole conclut ainsi : « Si nous sommes obligés, en qualité de chrétiens, de demander à Dieu qu'il nous rende aveugles pour toutes les folies du monde, dont la comédie est comme l'abrégé, et qu'il nous en imprime la haine et l'aversion dans le cœur, comment pourrions-nous croire qu'il nous soit permis de repaître nos yeux de ces vains spectacles [...] ? » (X).

L'opposition entre le premier et le dernier chapitre de ce court traité est frappante : au début, Nicole soutient qu'il faut absolument regarder le théâtre ; à la fin, il soutient qu'il faut absolument ne pas le regarder. Comment comprendre cette contradiction ? D'un point de vue purement logique, on pourrait voir ici une contradiction formelle, et rejeter tout l'argument comme incohérent, ou, suivant le principe d'exclusivité logique, formuler un dilemme (si l'une de ces thèses est vraie, l'autre est nécessairement fausse) et ainsi sauver au moins une des deux thèses. Ces jugements seraient valides d'un point de vue logique, mais ils ne seraient pas satisfaisants d'un point de vue herméneutique, qui chercherait à *comprendre pourquoi* Nicole soutient ces deux positions contradictoires.

La première prétention de Nicole dans le *Traité de la Comédie* est d'« examiner les choses de bonne foi » (VIII). C'est une équivoque ; il y a plutôt deux Nicole dans le traité : Nicole épistémologue et Nicole moraliste. Pour le premier, « examiner les choses de bonne foi » a un sens épistémologique : il faut regarder le théâtre suivant la méthode anthropologique afin d'en avoir une connaissance véritable et légitime, et non de tomber dans le piège de la méthode spéculative, qui, elle, est de mauvaise foi, c'est-à-dire, fausse et illégitime. L'impératif de regarder est destiné à prévenir un aveuglement épistémologique. Pour Nicole moraliste, par contre, « examiner les choses de bonne

foi » a un autre sens : déterminer son devoir en tant que chrétien par rapport au théâtre, en se basant sur les maximes de la religion chrétienne, c'est-à-dire, de bonne foi au sens religieux. Or, lorsqu'il examine le théâtre de ce point de vue, Nicole conclut que le devoir du chrétien est de fuir le théâtre corrupteur. L'impératif de ne pas regarder, donc, est censé empêcher un aveuglement moral, qui consiste à détourner les yeux de l'âme de la contemplation de Dieu. Nous pouvons ainsi comprendre l'opposition entre le début et la fin du traité comme le résultat de deux perspectives, toutes les deux « de bonne foi », qui conduisent néanmoins à des conclusions contradictoires. Des deux, c'est la perspective morale qui prend le dessus dans le *Traité de la Comédie*. La logique de la corruption morale remet en cause la méthodologie anthropologique en « l'aveuglant » de plusieurs manières.

Comme nous avons déjà vu au début de cette analyse, la nécessité de regarder le théâtre tel qu'il est pratiqué communément découle des considérations méthodologiques du premier chapitre. Si nous prenons au sérieux sa méthode anthropologique, il faut supposer que Nicole avait bien assisté à des représentations de théâtre de son époque, comme le *Cid*, dont il traite. En effet, nous trouvons dans le *Traité de la Comédie* plusieurs échantillons de pièces de théâtre qui sont censés être représentatifs de « toutes les comédies et tous les romans » (VII). Comment pourrait-il prétendre en parler, s'il n'avait assisté à aucun de ces spectacles, ni lu aucun de ces romans ? Le principe de la cohérence logique nous oblige à comprendre ses propos dans le cadre de la méthodologie anthropologique, qui requiert du théoricien d'assister physiquement aux pièces de théâtre ordinaires, et de les regarder. *Il faut imaginer Nicole au théâtre*<sup>10</sup>. En conséquence de cette supposition, tous ses propos sur les effets du

---

<sup>10</sup> Bien entendu, dans le contexte de la présente analyse, cette supposition est logique plutôt qu'historique ; elle est dérivée des propos méthodologiques énoncés par Nicole dans le cadre de son argumentation dans le traité et non à partir de données biographiques. En conséquence, quand il s'agira, dans ce qui suit, de « Nicole », il faudra plutôt comprendre cela dans un sens logique (hypothétique) ; c'est-à-dire, comme « le théoricien du théâtre qui suivrait la méthode anthropologique de Nicole ».

théâtre sur le spectateur, donc, s'appliquent *a priori* à lui aussi, en tant qu'observateur anthropologique, c'est-à-dire comme *spectateur*.

Une grande partie de ses thèses dérivent de ce que l'on pourrait nommer une « logique de la contagion ». C'est par le biais d'un mécanisme de contagion ou d'empoisonnement que le théâtre corrompt le spectateur : le théâtre est « contagieux » (V), « une source de poison capable de nous infecter à tous moments, si Dieu n'en arrêtaient les mauvais effets » (III). Assister aux spectacles est comparable à manger « des viandes qui imprimeraient une qualité venimeuse » (VIII). Il ne peut y avoir de théâtre sain : « l'on en ôtera jamais le venin » (V). Aucune résistance efficace n'est possible de la part du spectateur du moment où il devient ainsi intoxiqué : « la comédie éloigne tous les remèdes qui peuvent empêcher la mauvaise impression qu'elle fait. Le cœur y est amolli par le plaisir. L'esprit y est tout occupé des objets extérieurs et entièrement enivré des folies que l'on y voit représenter, et par conséquent hors de l'état de la vigilance chrétienne, nécessaire pour résister aux tentations, et comme un roseau capable d'être emporté par toutes sortes de vents » (IV).

Mais ne serait-il pas possible pour l'observateur anthropologique, comme un médecin dans une ville empestée, de prendre des précautions pour ne pas devenir infecté lui-même ? Une telle vigilance n'est pas possible, car il s'agit d'une contagion invisible, dont les symptômes se manifestent de façon imprévisible : « ce qui trompe bien des gens sur ce point, est qu'ils ne s'aperçoivent point des mauvais effets que le théâtre fait sur eux » (IV). Nicole surpasse ici la métaphore de la contagion physique, car les mauvais effets que cause le théâtre sont d'ordre spirituel, et non physique : « la parole de Dieu qui est la semence de la vie, et la parole du diable qui est la semence de la mort, ont cela de commun, qu'elles demeurent souvent longtemps cachées dans le cœur, sans produire aucun effet sensible » (IV). Aucune auto-diagnose n'est possible au moment de l'infection, car elle s'opère totalement à l'insu du malade. D'ailleurs, même quand les symptômes apparaissent, parfois beaucoup plus tard et sous de diverses formes, il est presque impossible de les reconnaître comme tels et de retracer leur source : « Souvent il y a longtemps que l'on

commence à tomber quand on vient à s'en apercevoir. Les chutes de l'âme sont longues : elles ont des préparations et des progrès, et il arrive souvent qu'on ne succombe à des tentations que parce qu'on s'est affaibli dans des occasions de peu d'importance » (IV). L'observateur qui s'expose à cette contagion ne peut avoir recours ni à une protection préventive ni à un remède après le coup. Voici le premier échec de la méthode anthropologique : même avec les yeux grands ouverts, l'observateur est aveugle – et donc incapable de résister – à la contagion morale qui prend place au théâtre.

Il est possible de cerner, cependant, une autre tendance dans les arguments de Nicole, apparemment contradictoire à la logique de la contagion, que l'on pourrait nommer une « logique de la convenance<sup>11</sup> ». Selon cette perspective, ce n'est pas en première instance le théâtre qui est empoisonné, mais bien le spectateur lui-même ; le contenu néfaste du théâtre n'est qu'un reflet de la nature déchue de son spectateur : « le plaisir de la comédie est un mauvais plaisir, qui ne vient ordinairement que d'un fond de corruption, qui est excité en nous par les choses que l'on y voit » (VI). Le théâtre, donc, ne *cause* pas la chute de l'âme du spectateur, mais ne fait que l'occasionner, pour ainsi dire ; la transformation de l'âme demeure interne : « l'imitation de ces passions ne nous plaît que parce que le fond de notre corruption excite en même temps un mouvement tout semblable qui nous transforme en quelque sorte et nous fait entrer dans la passion qui nous est représentée » (VI).

Si l'on privilégiait cette logique sur celle de la contagion, une échappatoire pour Nicole semblerait désormais possible : l'on pourrait lui prêter le bénéfice du doute, en supposant que l'illustre moralisateur n'était pas un de ceux dont la nature est corrompue, et que, par conséquent, il aurait pu éviter de succomber au plaisir vicieux du théâtre lorsqu'il y assistait. Or, une telle stratégie entrerait en contradiction avec sa théologie janséniste, dont la chute est le

---

<sup>11</sup> Voir THIROUIN, *L'aveuglement salutaire*, chapitre IV, surtout p. 130-131.

point central<sup>12</sup>. Chez l'homme, la lutte contre le péché est perdue dès le début ; aucun fils d'Adam ne possède une âme pure qui pourrait résister à toute tentation : « Si ces esprits qui servent à Dieu de ministres ne sont pas fermes, et s'il se trouve des défauts dans ses anges mêmes, à combien plus forte raison des âmes renfermées dans des corps, comme dans des maisons de boue, seront-elles sujettes à la corruption et au péché ? » (IV). Même les forts sont faibles, donc même « les plus forts ne pourraient s'empêcher de succomber » aux tentations du théâtre (V) ; en conséquence, les vices qui en résultent sont « capables d'entrer dans les âmes les mieux nées » (VI). Couton résume ainsi la conception de l'homme dans le traité : « un pauvre être 'marchant au milieu de ses ennemis et de mille pièges sans lumière et sans forces' ; cruellement démuné, 'ne voyant que ténèbres dans son entendement, que faiblesse dans sa volonté, que révolte dans ses sens' ; doué d'une nature 'fragile', entraîné par la 'pesanteur' de son corps, tenté continuellement et patiemment par le démon ; exposé aux 'longues chutes' de l'âme<sup>13</sup> ». L'observateur anthropologique n'est qu'humain : il subira inéluctablement le même sort que tous les autres spectateurs.

Dans le cadre de la théologie janséniste donc, les logiques de la contagion et de la convenance forment deux courants dans une seule logique de la corruption morale. Dans celle-ci, il existe un cercle vicieux (au sens moral) entre spectateur et théâtre, par lequel ce premier aggrave sa corruption intrinsèque par un empoisonnement volontaire. On trouve déjà ce cercle redoutable exprimé métaphoriquement chez saint Augustin lorsqu'il décrit le goût pervers qu'il avait eu pour le théâtre et la contagion qui en avait résulté : « j'étais bien aise que le récit et la représentation qui s'en faisait devant moi m'égratignât un peu la peau, pour le dire ainsi, quoique ensuite, comme il arrive à ceux qui se grattent avec les ongles, cette satisfaction passagère me causât une enflure pleine d'inflammation, d'où sortait du

---

<sup>12</sup> GUION, Béatrice, *Pierre Nicole moraliste*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002, p. 69.

<sup>13</sup> NICOLE, Pierre, *Traité de la Comédie*, Présenté par Georges COUTON. Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1961, p. 8.

sang corrompu et de la boue<sup>14</sup> ». On pourrait également concevoir le lien entre spectateur et théâtre à travers ces autres métaphores : le théâtre comme carcinogène, qui éveille chez l'âme sa prédisposition héréditaire à l'autodestruction ; la corruption de l'âme comme une tumeur qui demeure longtemps cachée avant de se manifester par des symptômes dévastateurs.

De sorte, Nicole ne peut prétendre avoir résisté aux tentations du théâtre par sa propre force, et s'il l'avait fait, il aurait été coupable d'impiété : « Il y a de la témérité, de l'orgueil et de l'impiété à se croire capable de résister sans la grâce aux tentations que l'on rencontre dans la comédie : et il y a de la présomption et de la folie à croire que Dieu nous délivrera toujours par sa grâce d'un danger où nous nous exposons volontairement et sans nécessité » (IV)<sup>15</sup>. Pourtant, la méthode anthropologique demande précisément que le théoricien observe le théâtre, qu'il s'y expose « volontairement et sans nécessité ». C'est justement cette témérité qui éloigne tout recours au divin ; prier pour de l'assistance n'aurait aucun effet à part d'aggraver l'impiété : « Je ne sais s'il y en a qui puissent dire qu'ils aient jamais pensé à s'y préparer par la prière : et quand il y en aurait, ce ne pourrait être que des prières toutes humaines, où l'esprit de Dieu n'aurait point de part. Car le Saint-Esprit porterait bien plutôt à éviter ces divertissements dangereux, qu'à demander la grâce d'être préservé de la corruption qui s'y rencontre » (IV). Prier serait pécher.

Nicole est démuné de tout remède contre les tentations du théâtre qu'il observe : les yeux ouverts aux tentations du théâtre sont inéluc-

---

<sup>14</sup> SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Traduit par Arnaud d'ANDILLY. Paris, Éditions Gallimard, 1993, III, 2, p. 92.

<sup>15</sup> Nicole reprend ici saint Augustin, qui raconte dans les *Confessions* (VI, 8) comment son ami Alipe est tombé furieusement passionné des spectacles gladiatorioux précisément parce qu'il s'y est exposé une fois dans une vaine tentative de prouver qu'il était capable d'y résister : « la fermeté qu'il avait témoignée était plutôt une audace qu'une véritable force, parce qu'elle était présomptueuse ; et qu'au lieu de s'appuyer sur vous, mon Dieu, qui rendez forts les plus faibles, il ne s'appuyait que sur lui-même, qui n'était que fragilité et que faiblesse ».

tablement corrompus<sup>16</sup>. Quelles en sont les conséquences par rapport à la méthode anthropologique ?

D'un point de vue épistémologique, il est évident qu'un esprit « entièrement enivré de folies » (IV), rempli de « chimères » (X) et prévenu de « fausses opinions » (VI) est loin d'être fiable. Paradoxalement, l'acte de regarder, en l'occurrence, est aveuglant : du moment où il ouvre les yeux, l'observateur est aveuglé par les chimères théâtrales. Il ne peut distinguer le vrai du faux par réflexion, car la lumière de la raison ne sait pénétrer les ténébreuses passions dont son âme est enveloppée.

D'autre part, la méthode anthropologique ne peut être qualifiée que d'aveugle par rapport à la morale chrétienne. Comme nous l'avons déjà vu, si l'observateur se prétendait capable de maintenir sa pureté face aux tentations du théâtre, non seulement succomberait-il tout de même à elles, mais, en outre, il ajouterait dès lors à son péché par son orgueil, qui est essentiellement un aveuglement moral devant sa propre nature (vicieuse). Mais même s'il ne tombait pas dans ce piège, comment pourrait-il donc justifier sa méthode, qui consiste à volontairement se mettre dans des circonstances où la corruption morale est inévitable ? Son devoir chrétien, au contraire, « enferme, par une suite nécessaire, celui de fuir les comédies et les romans, parce qu'il n'y a rien au monde qui fasse plus sortir l'âme hors de soi, qui la rende plus incapable de s'appliquer aux choses de Dieu, et qui la remplisse davantage de vains fantômes » (IX). Celui qui poursuivait la méthode anthropologique en dépit de tout ceci, délibérément aveugle à son devoir, serait dès lors coupable d'une impiété monstrueuse : « Car ne serait-ce pas se moquer de Dieu et des hommes que de dire que l'on va à la comédie pour l'amour de Jésus-Christ ?

---

<sup>16</sup> Tout comme chez Alipe : « Il n'eut pas plutôt vu couler ce sang qu'il devint cruel et sanguinaire ; il ne détourna point ses yeux de ces spectacles, mais il s'y arrêta au contraire avec ardeur ; cette barbarie pénétra jusque dans le fond de son âme, et se saisit d'elle sans qu'il s'en aperçut [...] Ce n'était plus le même homme qui venait d'arriver, mais [...] il devint spectateur comme les autres ; il s'anima de chaleur comme les autres ; il jeta des cris comme les autres, et il remporta de ce lieu une passion d'y retourner encore plus violente que celle de tous les autres » *Confessions* VI, 8.

Oserions-nous lui offrir cette action, et lui dire : Seigneur, c'est pour vous obéir que je veux aller à la comédie ; ce sera votre esprit qui m'y conduira ; ce sera vous qui serez le principe de cette action ; c'est par votre croix que vous me l'avez méritée ? Y a-t-il quelqu'un assez *aveugle* ou assez endurci pour pouvoir souffrir sans horreur l'impiété de ce langage ? » (X ; nous soulignons).

La corruption de la méthode anthropologique jette le discrédit sur la stratégie originelle du traité, qui était justement de réfuter les apologistes du théâtre à partir d'une méthode supérieure d'un point de vue épistémologique. Mais où donc est la supériorité de la méthode anthropologique sur la spéculative, si toutes deux sont aveugles ? Comment les thèses morales de Nicole peuvent-elles être justifiées, si elles sont basées sur une méthode qu'elles remettent elles-mêmes en cause ? Comme un serpent qui dévore sa propre queue, la logique de la corruption morale remet en cause la méthodologie anthropologique qui est sa source, formant un cercle vicieux. En raison d'un excès de zèle moralisateur, Nicole ne réussit donc pas à accomplir son but polémique : sa critique du théâtre, tout comme l'homme déchu de la théologie janséniste, est vouée à l'échec dès le début en raison d'un vice inhérent. Au fond, l'unique condition de la possibilité du discours du *Traité de la Comédie* s'avère intrinsèquement paradoxale : finalement, il faudrait que Nicole regarde le théâtre *avec les yeux grands fermés*.

#### BIBLIOGRAPHIE

- GUION, Béatrice, *Pierre Nicole moraliste*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2002.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, édité par Laurent THIROUIN, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la Comédie*, présenté par Georges Couton. Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1961.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, traduit par Arnaud d'ANDILLY. Paris, Éditions Gallimard, 1993.

THIROUIN, Laurent, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Genève, Editions Slatkine, 1997.