
Les polémiques, nouveaux espaces de la fiction ?

Polemics, new spaces of fiction?

Clotilde Thouret



Pour citer cet article

Clotilde Thouret, « Les polémiques, nouveaux espaces de la fiction ? », dans *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », dir. Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, Janvier 2021, URL : <https://fabula.org/lht/25/thouret.html>, article mis en ligne le 15 janvier 2021, consulté le 15 Décembre 2025, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2707>

Clotilde Thouret, « Les polémiques, nouveaux espaces de la fiction ? »

Mots-clés - Controverses sur le théâtre, Controversy, Corneille, Émotions esthétiques, Jeremy Collier, Polémiques dramatiques, Pragmatisme, Public, Querelle du Cid, Scudéry, Théories et pratiques de la réception, Usages de la littérature, Vanbrugh

Clotilde Thouret, « Polemics, new spaces of fiction? »

Summary - Cet article interroge théoriquement le débat sur la fiction à partir de deux polémiques sur le théâtre – la Querelle du Cid et la Jeremy Collier Controversy – et en adoptant une démarche pragmatiste. La mise en cause de la moralité des personnages féminins, ses effets envisagés sur les différents publics et les réactions à ces attaques permettent de saisir la façon dont la fiction embraye sur le réel et sur l'expérience des spectateurs. Car si le monde est dans la fiction (pour l'évaluer), la fiction est aussi dans le monde (à travers ses effets sur les publics). Les polémiques apparaissent alors comme des interfaces qui mettent en relation les jeux de langage de la fiction avec les jeux de langage de la vie ; elles actualisent et théorisent tout à la fois la façon dont les œuvres mobilisent leurs publics, et quelles transactions (entre auteurs, œuvres, spectateurs, spectatrices) elles provoquent ou font exister. Non seulement la polémique peut être le lieu de prolongements de la fiction, mais elle peut aussi être l'occasion d'une institution de publics différents. Quand certains jugements délimitent des lieux (au sens où Michel de Certeau oppose le lieu à l'espace), des positions, des trajets prévus et programmés dans l'œuvre, d'autres créent des espaces, proposent des ouvertures (par l'ironie notamment), une exploration des œuvres et des instances de réception, en particulier féminines, aux contours imprécis et aux figures plus libres.

Les polémiques, nouveaux espaces de la fiction ?

Polemics, new spaces of fiction?

Clotilde Thouret

Les questions qui sont formulées en ouverture de la présentation de ce numéro et que l'on reconnaît comme des exemples représentatifs ou fréquents de nos jugements sur les fictions, posent toutes des questions d'ordre moral. Du moins, elles intègrent toutes une dimension morale ou portent une interrogation éthique, soit sur l'action d'un personnage, soit sur le choix de l'auteur, soit sur la réaction et l'attitude du lecteur face à la fiction.

Si ces questions renvoient à des démarches théoriques et à des pratiques tout à fait contemporaines, elles font aussi écho — et pas seulement parce qu'il est question de Chimène ou de Pamela — à bien des débats et querelles qui ont agité la république des lettres (et au-delà) dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles. La question de la moralité des personnages et des fictions poétiques était à ce point importante qu'on a longtemps parlé de « polémique sur la moralité du théâtre » quand, en réalité, il s'agissait de controverses sur l'utilité du théâtre (utilité morale, certes, mais aussi utilité religieuse, politique, sociale, économique)¹. Du reste, il ne faut pas non plus négliger les milliers de pages, parfois très conflictuelles elles aussi, consacrées aux questions plus directement poétiques : l'unité d'action, la composition de l'intrigue, la règle des vingt-quatre heures, le statut du personnage principal... même si certaines d'entre elles sont assez fortement articulées à la question de l'utilité, à travers l'enjeu de l'effet sur les spectateurs.

Questionnement récurrent, transéculaire et massif, le prisme de la moralité, ou plus largement de l'éthique — celle du personnage et donc de ses effets moraux sur les spectateurs ou les publics — se désigne en tout cas comme une voie d'entrée idéale pour interroger théoriquement le débat sur la fiction, ou plus exactement pour constituer le débat sur la fiction en objet théorique (je reprends les termes, limpides, de l'introduction du sommaire). Cette voie, je me propose de l'emprunter pour parcourir les débats bien connus de la Querelle du *Cid* et de la Jeremy Collier

¹ Voir Deborah Blocker, *Instituer un art. Politiques du théâtre dans la France du premier XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2009; *Littératures classiques*, n° 98 et 99, François Lecercle et Clotilde Thouret (dir.), « La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle » (1. Controverses et polémiques ; 2. Discours et arguments), 2019 ; Clotilde Thouret, *Le Théâtre réinventé. Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PU, 2019.

Controversy², au cœur desquels se trouvent les personnages féminins, leur honnêteté et avec eux, celle des spectatrices et des spectateurs.

L'objet de la moralité m'intéressera moins, ici, que les chemins qu'elle ouvre et qu'elle permet de suivre dans les échanges polémiques. Ces derniers témoignent tout particulièrement des modes d'existence de la fiction dans le monde et des interactions entre les œuvres et leurs publics, car ils actualisent et théorisent tout à la fois la façon dont la fiction embraye sur le réel et sur l'expérience des spectateurs. Aussi, c'est en adoptant une démarche pragmatiste que je suggère de ressaisir ces polémiques, en situant la littérature à la croisée des usages qu'en fait le public et des formes d'action qu'elle met en œuvre à son attention. Inspirée par le travail et la pensée de Dewey, développée par des auteurs comme Goodman, Shusterman ou Cometti, l'esthétique pragmatiste récuse la démarche « fondationaliste » qui cherche à définir les qualités intrinsèques d'un objet d'art et privilégie une analyse des usages des œuvres et de leurs modes d'existence dans le monde³. Comme le formule Christophe Hanna, « l'œuvre est un fait processuel inséparable du complexe institutionnel qui le fait exister et du réseau des acteurs sociaux qui travaille à sa perpétuation⁴ ». Et c'est précisément ce que les polémiques ne permettent pas d'oublier, du moins c'est ce qu'elles permettent de saisir très concrètement.

Il ne s'agira donc pas de s'interroger sur une éventuelle portée morale des fictions, ou de telle ou telle fiction, ni de statuer sur la validité des jugements moraux formulés à l'occasion de ces débats (ce qui réclame avant tout une approche de philosophie morale) mais de saisir ce qui se passe dans les débats sur une fiction, notamment du point de vue de la réception. Le pragmatisme esthétique insiste sur l'interaction, sur les échanges qui se nouent entre le récepteur-l'œuvre-leur environnement ; elle invite à se placer dans l'entre-deux, que constituent justement en partie les débats. On verra ainsi que dans leurs manières de relancer les fictions et de mobiliser les publics, en construisant des rapports différenciés entre dramaturges, polémistes, personnages, spectatrices et spectateurs, les polémiques

² Sur la Querelle du *Cid*, voir notamment Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004 ; Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVII^e siècle* [1994], Paris, Les Belles Lettres, 2004. Sur la Collier Controversy voir, pour un résumé descriptif et partisan, Sister Rose Anthony, *The Jeremy Collier Stage Controversy (1698-1726)* [1937], New York, Benjamin Blom, 1966 ; Michael Cordner, « Playright versus priest : profanity and the wit of Restoration comedy », dans Deborah Payne Fisk (dir.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 209-225 ; Robert D. Hume, « Jeremy Collier and the Future of the London Theatre in 1698 », *Studies in Philology*, n° 96, 1999, p. 480-511.

³ John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti et al., Paris, Gallimard, 2005. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Christine Noille, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1992 ; Jean-Pierre Cometti, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue française d'études américaines*, n°86, 2000, p. 25-36 ; Florent Coste et Thomas Mondémé, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfices pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 15 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/traces/633> ;

⁴ Christophe Hanna, « Comment se mobilisent les publics (L'écriture comme écosystème) », dans Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions Théoriques, 2017, p. ix.

sont susceptibles d'ouvrir de nouveaux espaces à la fiction, espaces plus ou moins contrôlés, plus ou moins ouverts.

Deux polémiques différentes et comparables

Les deux polémiques envisagées présentent des différences évidentes. La première porte sur une pièce sérieuse, elle met en cause la posture d'autorité d'un poète qui revendique un rapport sans médiation avec un « public » désormais reconnu dans la légitimité de son jugement, et est avant tout une querelle dramatique. La deuxième, qui se déroule en Angleterre au tournant du XVII^e siècle, relève plus directement des controverses sur le théâtre et en constitue l'une des séquences les plus longues et les plus nourries ; elle est lancée par le pamphlet de l'ancien ecclésiastique Jeremy Collier (*A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage*, 1698), qui prend pour cible le théâtre contemporain, et plus particulièrement la comédie de la Restauration, son immoralité, son obscénité, son irreligion.

Dans les deux cas néanmoins, des personnages féminins sont critiqués pour leur immoralité et le mauvais exemple qu'ils peuvent constituer. Il y a là, d'une part, un objet circonscrit et révélateur pour mener notre questionnement, et d'autre part, un terrain de rapprochement des deux polémiques. La condamnation de Chimène et les considérations qu'elle fait naître sur les conditions d'une utilité morale du poème dramatique déporte la Querelle du *Cid* vers une polémique de censure, qui interroge finalités et légitimité du théâtre. Quant à Jeremy Collier, il cite précisément les textes qu'il critique et les discute parfois en détail — ce qui est d'ailleurs une nouveauté dans ce genre de polémique. Il s'en prend en particulier à deux comédies de John Vanbrugh, *The Relapse* (1696) et *The Provok'd Wife* (1697), consacrant la troisième section d'un chapitre à la première⁵, et il concentre une partie de ses critiques sur les personnages féminins qui à ses yeux font preuve d'impudeur, voire de débauche. Par ailleurs, on peut faire l'hypothèse que l'éloignement temporel de ces débats constitue un atout pour cerner les opérations à l'œuvre dans ces jugements et éclairer nos pratiques actuelles. Il ne s'agira donc pas de refaire l'histoire de ces controverses, ni de présenter une synthèse des désaccords et des arguments mais, à propos d'une « ligne polémique », de déplacer le point de vue pour préciser comment sont envisagés fiction et personnages, comment ils

⁵ Jeremy Collier, *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage*, Londres, S. Keble, 1698, « Remarks on the Relapse », p. 209-232.

interviennent dans l'argumentation, comment ils sont utilisés, pour mobiliser quels publics et selon quelles modalités.

Des femmes impudiques ?

La première passe d'armes de la Querelle du *Cid* concerne la figure auctoriale que Corneille construit dans *l'Excuse à Ariste* (un poète sans autre appui que son succès public) et la place de premier rang que le dramaturge revendique, ou semble revendiquer, dans la république des lettres. Les *Observations sur le Cid* de Scudéry s'ouvrent sur cette question puis les critiques portent sur la pièce proprement dite ; le personnage de Chimène devient alors le pivot de l'attaque.

La formulation du sujet de la pièce par Scudéry — le *Cid* est l'histoire de la vengeance d'honneur de Rodrigue — lui permet d'abord une critique sur la disposition de l'intrigue puisqu'à cette aune, le dénouement a lieu au deuxième acte (Rodrigue tue en duel don Gomes, le père de Chimène). C'est également un moyen de ne pas reconnaître le rôle prééminent du personnage de Chimène : car *Le Cid* est aussi l'histoire de sa vengeance (et donc de son amour)⁶. Ce sujet, poursuit-il, est en outre contraire aux règles du poème dramatique car s'« il est vrai que Chimène épousa le Cid, [...] il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur, épouse le meurtrier de son père. Cet événement était bon pour l'historien, mais il ne valait rien pour le poète⁷ ». Les réticences du personnage, ni l'expression du combat entre l'amour et le devoir ne changent rien à l'affaire, Chimène se rend « parricide ».

Aussi la pièce « choque la raison et les bonnes mœurs comme les règles de la poésie dramatique ». Scudéry redéfinit alors la finalité de celle-ci (« instruire en divertissant ») et la condition de cette instruction (« montrer sur la scène la vertu récompensée et le vice toujours puni ») :

Et c'est ainsi qu'insensiblement, on nous imprime en l'âme l'horreur du vice et l'amour de la vertu. Mais tant s'en faut que la pièce du *Cid*, soit faite sur ce modèle qu'elle est de très mauvais exemple : l'on y voit une fille dénaturée ne parler que de ses folies, lorsqu'elle ne doit parler que de son malheur ; plaindre la perte de son amant lorsqu'elle ne doit songer qu'à celle de son père ; aimer encore ce qu'elle doit abhorrer ; souffrir en même temps et en même maison ce meurtrier et ce pauvre corps ; et pour achever son impiété, joindre sa main à celle qui dégoûte encore du sang de son père. Après ce crime qui fait horreur, le spectateur n'a-t-il

⁶ Voir, pour une évaluation quantitative des répliques, qui révèle la place centrale de Chimène : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/repliques.php?t=../documents/CORNEILLEP_CID.xml

⁷ Georges de Scudéry, *Observations sur Le Cid* [1637], dans *La Querelle du Cid*, éd. J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2004, p. 376 (sauf mention contraire, pour les textes de la Querelle, je me réfère à cet ouvrage et je les indiquerai de la manière suivante : *Querelle*, p. 376. J'en ai modernisé l'orthographe, la typographie et la ponctuation).

pas raison de penser qu'il va partir un coup de foudre du ciel représenté sur la scène, pour châtier cette Danaïde ?⁸

Au contraire, le roi récompense cette « impudique ». *Le Cid* est une « instruction au mal, un aiguillon pour nous y pousser ». Plus loin, l'auteur évoque les « sentiments cruels et barbares » du personnage ; il revient enfin sur le dialogue du cinquième acte entre Chimène et Rodrigue : « elle lui dit cent choses dignes d'une prostituée, pour l'obliger à battre ce pauvre sot de Don Sanche ». On le voit, le principal motif de la condamnation est moins le dénouement qui prévoit le mariage que l'amour de Chimène pour Rodrigue. Elle est le personnage vicieux, le mauvais exemple parce qu'elle continue à aimer Rodrigue, parce qu'elle avoue cet amour, à Rodrigue d'abord, puis à tous, et parce qu'elle le revendique⁹.

Dans un premier temps, Corneille esquive le débat¹⁰. La *Lettre apologétique du Sieur Corneille, contenant sa réponse aux Observations faites par le Sieur Scudéry sur le Cid*, publiée en juin 1637, déplace le propos sur la forme et le principe de l'attaque. Il se retranche derrière la faveur du public, qu'il soit du peuple ou de la noblesse, du parterre ou des galeries. Contre les attaques sur le personnage de Chimène, Corneille fait valoir la caution des spectatrices de condition et même de premier rang :

Ne vous êtes-vous pas souvenu que le Cid a été représenté trois fois au Louvre, et deux fois à l'Hôtel de Richelieu ; quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de prostituée, de parricide, de monstre, ne vous êtes-vous pas souvenu que la Reine, les Princesses, et les vertueuses dames de la Cour et de Paris l'ont reçue et caressée en fille d'honneur.¹¹

Les défenseurs de la pièce reviennent plus directement sur les sentiments de Chimène. L'auteur du *Souhait du Cid* s'identifie comme celui qui « hait ceux qui n'aiment pas Chimène¹² » ; il défend une fille d'honneur, autorisée à revendiquer celui-ci au même titre que Rodrigue, et qui, n'étant ni dénaturée ni impudique, fait preuve de respect envers son père et d'obéissance à son roi. Le *Jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris, Marguillier de sa Paroisse*, fait valoir la légitimité du jugement « des honnêtes gens d'entre le peuple » en mettant en avant leurs émotions et leur plaisir, comme pierre de touche de la valeur de l'œuvre, en particulier lors la scène 4 de l'acte III :

⁸ *Ibid.*, p. 384.

⁹ Pierre Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1980, acte III, scène 4, v. 980-982 : « Et je veux que la voix de la plus noire envie / Élève au ciel ma gloire, et plaigne mes ennuis, / Sachant que je t'adore et que je te poursuis ».

¹⁰ Il saisira l'occasion de publications ultérieures pour riposter et justifier, à mots plus ou moins couverts, sa pièce, dans les deux épîtres de *Médée* (1639) et de *La Suite du Menteur* (1645) ; voir *infra*.

¹¹ *Querelle*, p. 513.

¹² *Querelle*, p. 689.

Mais jamais rien n'a plus transporté les spectateurs qu'alors que Rodrigue ayant tué le Comte, vient chez Chimène lui demander la mort, et met le même combat en son esprit entre son amour et son honneur. Ces deux combats, également grands dans les deux principaux personnages, et qui entretiennent toute la pièce, donnent tant de pitié et de plaisir ensemble, que jusques ici rien ne s'était vu qui eût tant attaché l'attention.¹³

Il reconnaît le caractère « bizarre et extraordinaire » des personnages et des situations, au principe des beautés poétiques de la pièce, et écarte la question de l'exemplarité. Ce que ne fera pas en revanche Chapelain ; *Les Sentiments de l'Académie sur la tragi-comédie du Cid* portent la marque évidente des débats autour de l'amour de Chimène :

Il n'est pas question de plaire à ceux qui regardent toutes choses d'un œil ignorant ou barbare, et qui ne seraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemnestre qu'une Pénélope. Les mauvais exemples sont contagieux, même sur les théâtres ; les feintes représentations ne causent que trop de véritables crimes, et il y a grand péril à divertir le peuple par des plaisirs qui peuvent produire un jour des douleurs publiques.¹⁴

Plus loin, il attribue la défense de la passion de Chimène, considérée comme « principal agrément » de la pièce, à ce qu'elle est bien exprimée, tout en étant contre les règles.

A Short View on the Immorality and Prophaneness of the English Stage n'est pas une condamnation du théâtre *per se* mais du théâtre contemporain en tant qu'il est un encouragement aux vices et à la débauche. Collier ne demande pas la fermeture des théâtres mais la moralisation des personnages et des intrigues. Sa position est d'ailleurs loin d'être marginale ; comme l'a montré Roger Lund, l'attaque de Collier n'est que le symptôme d'un mouvement de réformation morale qui la dépasse largement et ses positions sont assez représentatives d'une grande partie de l'opinion publique¹⁵.

Il insiste en particulier sur l'impudeur et l'immoralité des personnages féminins, qui incitent et autorisent les spectatrices à s'éloigner de l'honnêteté¹⁶. Parmi ses cibles, se trouvent des personnages de Vanbrugh : Miss Hoyden et Berinthia dans *The*

¹³ *Querelle*, p. 780.

¹⁴ *Querelle*, p. 937-938.

¹⁵ Roger D. Lund, *Ridicule, Religion and Politics of Wit in Augustan England*, Ashgate, 2012, en part. chap. 2 « Libertine Wit and the Collier Stage Controversy », p. 61-90. Après la libération des mœurs au moment de la Restauration, l'accession au trône de Guillaume III d'Orange et de Marie II s'accompagne d'un grand mouvement de reprise en main, qui dénonce le théâtre comme un lieu de débauche et d'apostasie.

¹⁶ Voir aussi *A Letter to a Lady concerning the new Play-house*, London, J. Downing, 1706 : Collier tente de détourner une femme de condition du théâtre et lui fait notamment valoir que les personnages féminins sont des « bawds, whores or jilts » (« des débauchées, des prostituées ou des coquettes »).

Relapse ; Lady Brute et Bellinda dans *The Provok'd Wife*. Elles se montrent effrontées, font de l'esprit au détriment des Écritures, ou encore pratiquent et encouragent l'adultère :

now to bring women under such misbehaviour is violence to their native modesty and misrepresentation of their sex. For modesty as Mr Rapin observes is the character of women. To represent them without this quality is to make monsters of them, and throw them out of their kind.¹⁷

C'est donc non seulement un défaut de convenance poétique mais aussi une offense faite au sexe tout entier. En outre, le théâtre tend à répandre cette immoralité dans le monde, par le biais de deux facteurs qui, selon Collier, transforme la représentation en modèle. Le premier est la récurrence du thème amoureux, son omniprésence sur la scène, la répétition de la scène d'amour : les spectateurs se complaisent alors comme des Narcisse dans la représentation de leurs propres passions et se laissent aller à leurs faiblesses¹⁸. Le deuxième est le statut avantageux des personnages immoraux, ce statut étant tout à la fois social (ce sont des femmes de condition occupant une position favorable dans le monde) et poétique (ce sont les personnages principaux)¹⁹.

Prenant la plume pour répondre à Collier, Vanbrugh proteste de sa recherche de l'utilité morale : « What I have done is in general a discouragement to vice and folly » ; et il s'attache à justifier ses pièces : la comédie expose les vices et fonctionne comme un contre-modèle, il est inutile de formuler la morale au public²⁰. En fait, sa *Short Vindication* est très ironique et par endroits ouvertement provocatrice, dans ses allusions aux basses motivations supposées de l'adversaire (l'avarice, l'ambition), comme à son obsession pour les choses les plus triviales et les plus sales, ou à son passé sulfureux²¹. L'ironie et le *wit* du dramaturge se déploient également dans la défense de ses personnages féminins et notamment dans celle de Lady Brute, maltraitée par son mari et tentée de le tromper pour se venger (ce qu'elle ne fera pourtant pas). Collier l'accuse de faire un précepte de l'adultère parce qu'elle dit : « I

¹⁷ Collier, *A Short View...*, op. cit., p. 9 (« représenter des femmes qui se conduisent si mal c'est faire violence à leur pudeur naturelle et donner une image trompeuse de leur sexe. Car, comme l'observe M. Rapin, la pudeur est le caractère naturel des femmes. Les représenter dépourvues de cette qualité, c'est en faire des monstres et en faire des êtres contre-nature »).

¹⁸ *Ibid.*, p. 281-283.

¹⁹ Le sous-titre du chap. 4, « Immorality encouraged by the stage » est le suivant : « The stage poets make libertines their top characters, and give them success in their debauchery ». A propos de Berinthia, dans *The Relapse*, Collier écrit (*Ibid.*, p. 218 et 220) : « The fine Berinthia, one of the Top-Characters, is impudent and Profane » ; « But Berinthia makes a considerable figure, has good usage, keeps the best company and goes off without censure, or disadvantage ».

²⁰ John Vanbrugh, *A Short Vindication of the Relapse and the Provok'd Wife from Immorality and Prophaneness*, Londres, H. Walwyn, 1698, p. 46 (p. 4 pour la citation précédente dans le corps du texte) : « For the business of comedy is to shew people what they shou'd do, by representing them upon the stage, doing what they shou'd not. Nor is there any necessity a philosopher should stand by, like an interpreter at a poppet-show, to explain the moral to the audience ».

²¹ Collier embrasse la carrière ecclésiastique mais il est privé de sa charge lorsqu'il refuse de prêter serment à Guillaume III ; il est ensuite déclaré hors-la-loi pour avoir donné l'absolution à deux Jacobites qui avaient tenté d'assassiner le couple royal.

could almost resolve to play the downright wife, and cuckold him » ; Vanbrugh la justifie ainsi : « This indeed is saying, wives do cuckold their husbands (I ask the ladies pardons for lying). But 'tis not saying they should do so. I hope Mr. Collier will ask mine » — le dramaturge se mariera vingt ans après avoir écrit ces lignes, à l'âge de cinquante-cinq ans.

La *Short View* accusait d'impudeur la même Lady Brute et sa cousine Bellinda dans une de leurs scènes de confidences. Le soir, dans la chambre de la première, elles abordent la question des plaisanteries obscènes de la comédie qui placent les femmes dans une situation de *double-bind* : soit elles rient (ou elles se récrient), et elles avouent alors qu'elles comprennent ; soient elles ne rient pas, et alors elles avouent tout autant qu'elles comprennent car si elles ne comprenaient pas, elles riraient quand même, comme on le fait en compagnie. Bellinda conclut leurs réflexions en faisant de la pudeur une fantaisie toute masculine que les hommes imposent aux femmes. Vanbrugh, lui, feint de s'étonner des craintes de Collier :

Bellinda – Yes, Mens Fantasque, that obliges us to it: If we quit our Modesty, they say we lose our Charms; and yet they know. That very Modesty is Affectation, and rail at our Hypocrisy.

Now which way this Gentleman will extract any thing from hence, to the Discouragement of Modesty, is beyond my Chemistry: 'Tis plainly and directly the contrary. Here are two Women (not over Virtuous, as their whole Character shews), who being alone, and upon the rallying Pin, let fall a Word between Jest and Earnest, as if now and then they found themselves cramp'd by their Modesty. But lest this shou'd possibly be mistaken by some part of the Audience, less apprehensive of Right and Wrong than the rest, they are put in mind at the same Instant, That (with the Men) if they quit their Modesty, they lose their Charms: Now I thought 'twas impossible to put the Ladies in mind of any thing more likely to make 'em preserve it.²²

De nouveau, le dramaturge plaide l'innocence et prétend ne pas voir la malhonnêteté de ces répliques. Tout d'abord, Collier interprète comme des paroles sérieuses de simples plaisanteries, prononcées en outre par des personnages qui ne sont pas tout à fait vertueux. Surtout, la scène encourage les femmes à l'honnêteté, puisque Bellinda dit bien qu'une femme sans pudeur perd ses charmes auprès des hommes. Mais la contradiction est évidente : non seulement, la

²² *Ibid.*, p. 8-9 ; « "Bellinda – Oui, c'est une lubie des hommes, de nous contraindre à la pudeur : si nous quittons notre retenue, ils disent que nous perdons nos charmes ; et pourtant ils savent bien que cette même retenue est affectation, et ils se moquent de notre hypocrisie." Que ce gentilhomme parvienne à voir là-dedans quelque chose qui décourage les femmes de la pudeur, cela dépasse mon entendement. C'est entièrement et exactement le contraire ! Voilà deux femmes (qui ne sont pas tout à fait vertueuses comme leur caractère l'a montré) qui, une fois seules et alors qu'elles se livrent à la raillerie, laissent échapper une réflexion mi-comique mi-sérieuse, comme quoi elles se trouvent parfois gênées par leur pudeur. Mais de peur qu'une partie du public, celle qui ne fait pas toujours nettement la différence entre le bien et le mal, puisse se tromper, la pièce rappelle alors aux spectatrices que, si elles abandonnent leur pudeur en présence des hommes, elles perdent leurs charmes. Franchement, je ne vois pas ce qui pourrait mieux les convaincre de la préserver. »

galanterie est donnée comme le principe de l'action des femmes, mais ce qui est présenté comme devant préserver l'honnêteté — vouloir charmer les hommes — est en fait la cause de sa disparition.

Dans le traité qui réplique à la défense de Vanbrugh (*A Defense of the Short View...*), Collier reviendra sur ce dialogue pour s'indigner d'une sincérité féminine qui reconnaît ses vices, et constater que la pudeur (*modesty*) est passée de mode sur la scène anglaise. Il réitère ses condamnations du *wit* blasphématoire de Berinthia et réaffirme que ces personnages sont des insultes à leur sexe²³. En s'interrogeant sur la logique étonnante qu'il y a à « lire le théâtre à l'envers » (« is the stage to be read backwards ? » demande Collier, en faisant allusion à la comédie contre-modèle que revendique Vanbrugh), l'ecclésiastique fait de Vanbrugh un dangereux disciple de Hobbes et Spinoza, de qui il ne faut évidemment attendre aucune instruction vertueuse.

Le monde dans la fiction, la fiction dans le monde

On le voit, ces textes polémiques nouent poétique et éthique. Le jugement moral porté sur les personnages est articulé à ce que l'on peut attendre du caractère d'un personnage, eu égard à son identité ou à sa position dans l'économie générale de la pièce, ou à ce qu'implique la situation dans laquelle il se trouve. Réciproquement, le jugement poétique ne peut pas se défaire d'une évaluation morale qui se positionne à partir de critères qui valent dans le monde. La formulation de Scudéry est tout à fait parlante de ce point de vue :

ce n'était pas un sujet d'un poème accompli, parce qu'étant historique, et par conséquent vrai, mais non pas vraisemblable, d'autant qu'il choque la raison et les bonnes mœurs, il ne pouvait pas le changer ni le rendre propre au poème dramatique.²⁴

Si, dans l'histoire espagnole, Chimène peut épouser Rodrigue, c'est que le mariage vaut réparation de la mort du père, et d'ailleurs, aucun lien amoureux n'unit les deux jeunes gens avant l'affaire d'honneur. En revanche, dans la tragi-comédie de Corneille, Chimène continue à aimer le meurtrier de son père, et c'est bien là qu'est le plus scandaleux pour Scudéry : si elle cherche à venger son père, elle ne lui en

²³ Collier, *A Defense of the Short View of the Profaneness of the English Stage, etc. Being a reply to Mr. Congreve's Amandements, etc. And to the Vindication of the Author of the Relapse*, Londres, S. Keble, R. Sare, H. Hindmarsh, 1699, resp. p. 98, 100, 116, et p. 127 : « These two Ladies, in a private Dialogue, where we must suppose their Hearts are open, are extreamly instructive and civil to their Sex! »

²⁴ *Observations...*, *Querelle*, p. 380. Je souligne.

désobéit pas moins en aimant Rodrigue, en proclamant qu'elle l'aime et en acceptant pour cette raison le (futur) mariage décidé par le roi. Tout cela est invraisemblable car contraire au caractère de la jeune fille bien née : la convenance éthique est inséparable de la convenance poétique (du même ordre, ici, que la convenance rhétorique). Le scandale est tout à la fois moral et poétique. Car la vraisemblance repose sur les croyances d'une société, sur ses lois morales²⁵. Non pas que tout le vraisemblable relève de la morale, mais l'ensemble des croyances morales d'une époque exclut *a priori* un certain nombre de choses du domaine du possible et donc du représentable. Ou encore : le vraisemblable enregistre, ou correspond à, un certain état des mentalités, ou à un ensemble de normes. C'est ainsi que l'on peut entendre l'argument de Collier qui voit dans le comportement ou le langage impudique des personnages féminins une représentation erronée, « *for modesty is the character of women* » : « *character* » renvoyant ici autant à la « nature » des femmes dans la réalité qu'à ce qui entre nécessairement dans la composition d'un personnage de fiction. Et l'on perçoit bien ce qu'une telle affirmation a de prescriptif, voire de programmatique, pour la production dramatique mais aussi pour la société réelle.

En fait, le débat sur le personnage de fiction se fait toujours avec le réel (ou les croyances réelles) à l'arrière-plan, mais aussi à l'horizon, et en envisageant — ou en présupposant, parfois de manière implicite — l'interaction, les échanges ou les transactions entre les deux. L'évaluation de la conformité ou de la ressemblance avec le réel (ou avec l'univers moral du spectateur) s'accompagne nécessairement de considérations sur les conséquences de la fiction sur le réel ; non seulement le monde est dans la fiction, mais la fiction est aussi dans le monde. En d'autres termes, l'articulation entre poétique et éthique concerne aussi l'effet de la représentation : à la morale du personnage, correspond la morale du spectateur ou de la spectatrice, même si cette correspondance ne veut pas dire reproduction ou imitation. Finalement, s'il y a débat sur la moralité d'un personnage, c'est que les intervenants dans le débat n'envisagent pas l'œuvre d'art comme débrayée du réel et du monde.

La proposition vaut assurément pour les contemporains de ces polémiques, car pour eux, il n'y a pas d'autonomie de la sphère esthétique²⁶. L'art ne se conçoit pas alors en dehors de ses effets, en particulier affectifs, sur les destinataires, ni en dehors de ses possibles usages et de ses possibles rôles pratiques. Cela tient à

²⁵ Il n'est pas dit, d'ailleurs, qu'une Chimène moderne, placée dans une situation similaire et à notre époque, ne provoquerait pas quelques réticences chez certains spectateurs. J'y reviens plus loin.

²⁶ Autonomie qui, bien évidemment, n'est pas envisageable au sein du régime des arts de l'Europe pré-kantienne et d'avant l'art pour l'art. Qu'elle soit envisageable après, ne veut d'ailleurs pas nécessairement dire qu'elle ait été une réalité ; elle n'a pu être qu'une idée, aux effets cependant très concrets. Voir notamment Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Questions d'esthétique*, Paris, PUF, 2000, chap. 4 « L'esthétique et l'artistique ».

l'influence de la rhétorique sur la poétique, qui conduit à donner un rôle déterminant aux passions du récepteur, lecteur ou spectateur. Cela tient aussi à l'influence de la pensée augustinienne sur la pensée esthétique, qui a fait basculer la réflexion vers le mode d'appropriation de l'œuvre²⁷ : ce n'est plus, comme chez les anciens, l'essence de l'œuvre d'art (et notamment son rapport à la vérité) qui détermine la dignité du plaisir esthétique mais son mode de réception, c'est-à-dire ses usages.

Dans les débats évoqués ici, l'influence sur le réel, autrement dit sur le public, de l'immoralité est posée en termes d'exemplarité, le personnage étant le plus souvent considéré sur le mode de l'*exemplar* (le modèle à imiter ou à fuir) et non sur celui de l'*exemplum* (un cas). Ils n'ont rien de spécifique en cela : la notion est très présente dans les polémiques autour du théâtre car elle permet de revendiquer une utilité morale voire religieuse évidente. Héritage de la prédication médiévale, la force de l'exemple, c'est-à-dire l'aptitude de l'exemplarité à induire convictions et comportements, se présente comme une puissance de moralité du poème dramatique – qui se retourne d'ailleurs facilement en puissance d'immoralité.

Mais ce n'est pas le seul élément des argumentations formulées. Celles-ci mettent en jeu presque systématiquement quatre éléments, sans cesse réarticulés et réagencés d'un texte à l'autre : les affects ; le plaisir ; l'exemplarité ; l'instruction. Elles présupposent ou explicitent dans le même temps des configurations singulières qui unissent le dramaturge, l'œuvre, le personnage et le public. Si bien que les modèles de compréhension de l'effet sur la spectatrice ou le spectateur sont plus fins qu'il peut parfois sembler à première vue ; ils sont en tout cas irréductibles à la simple recette des « vices punis et des vertus récompensées », ou à sa mise à l'écart. Collier considère par exemple l'influence du rang social d'un personnage, ou du charme qu'il exerce sur le public par son esprit, qui peuvent opérer la transformation de l'imitation (*mimesis*) en modèle pour le spectateur. L'explication de Scudéry mérite à cet égard qu'on s'y attarde :

[la pièce du Cid] rompt une [règle] bien plus importante, puisqu'elle choque les bonnes mœurs comme les règles de la poésie dramatique. Et pour connaître cette vérité, il faut savoir que le poème de théâtre fut inventé pour instruire en divertissant ; et que c'est sous cet agréable habit, que se déguise la philosophie, de peur de paraître trop austère aux yeux du monde : et par lui (s'il faut ainsi dire) qu'elle semble dorer les pilules²⁸, afin qu'on les prenne sans répugnance, et qu'on se trouve guéri, presque sans avoir connu le remède. Aussi ne manque-t-elle jamais de nous montrer sur la scène la vertu récompensée et le vice toujours puni.

²⁷ Joachim Küpper, « *Uti and frui* in Augustine and the Problem of Aesthetic Pleasure in the Western Tradition (Cervantes, Kant, Marx, Freud) », *MLN*, vol. 127, 2012 (Comparative Literature Issue Supplement), p. S126-S155.

²⁸ Furetière, *Dictionnaire universel* : « dorer la pilule c'est faire paraître une chose plus belle qu'elle n'est, faire avaler quelque amertume, quelque chose de fâcheux, en l'adoucissant par de belles paroles. ».

Que si quelquefois l'on y voit les méchants prospérer et les gens de bien persécutés, la face des choses, ne manquant point de changer à la fin de la représentation, ne manque pas aussi de faire voir le triomphe des innocents et le supplice des coupables ; et c'est ainsi qu'insensiblement, on nous imprime en l'âme l'horreur du vice et l'amour de la vertu. Mais tant s'en faut que la pièce du *Cid*, soit faite sur ce modèle qu'elle est de très mauvais exemple.²⁹

L'association, ou le mélange horatien de l'utile et de l'agréable se trouve distribué en deux fonctions différentes, une fin (instruire) et un moyen (divertir). D'où le rôle dévolu au divertissement, et à travers lui au plaisir : il est la dorure de la pilule, ou le déguisement de la leçon. C'est le sucre qui couvre le remède amer et travestit les discours de la philosophie sous des dehors agréables. À partir du moment où la pièce devient la mise en intrigue d'une leçon de morale, elle doit montrer « le triomphe des innocents et le supplice des coupables » ; l'effet sur le spectateur tiendra à l'impression en son âme de ces images, mécanisme insensible dont il ne s'aperçoit pas, et qui tient au jeu de deux émotions : l'espoir de la récompense et la crainte du châtement³⁰.

Si l'on se tourne maintenant vers les textes de l'autre camp, on peut remarquer qu'ils font intervenir la situation dans l'évaluation morale du personnage. Le bourgeois de Paris, Marguillier de sa paroisse, diffracte les événements du *Cid* au prisme de toute une gamme d'émotions : la crainte, le trouble, la pitié, l'attention, qui correspondent à la relation que les spectateurs établissent avec les personnages placés dans ces situations extraordinaires et qui fondent tout à la fois leur plaisir et leur jugement. Vanbrugh désamorce la condamnation de Collier en replaçant les deux jeunes femmes dans la scène de confidence jouée, qui doit conduire le spectateur à ne pas prendre trop au sérieux leurs propos. Dans une analyse qu'il serait trop long de citer, à la fin de sa *Short Vindication*, on le voit défendre sa pièce — et non ses personnages — par la description de l'évolution de leurs sentiments, de leur histoire conjugale et amoureuse, des souffrances qui sont celles des femmes mal mariées. Il ne fait donc pas résider l'effet moral de ses comédies dans la peinture de caractères, mais suggère à son public d'observer des actions et des réactions, des dynamiques émotionnelles enracinées dans le réalisme social et sentimental de ses pièces, afin d'y trouver une forme d'avertissement³¹.

Finalement, si les notions de modèle et d'exemplarité sont bien au cœur des débats, et avec elles, ce que nous appelons le processus d'identification, ils ne sont jamais envisagés isolément, dans un face-à-face spéculaire entre spectatrice/spectateur d'un côté et personnage de l'autre, qui n'impliquerait qu'un « faire comme ». Les

²⁹ *Observations...*, op. cit., Querelle, p. 383-384.

³⁰ Scudéry l'explicite plus longuement dans son *Apologie du théâtre* (Paris, Augustin Courbé, 1639).

³¹ Vanbrugh, *A Short Vindication*, op. cit., p. 62 et suiv.

débats invoquent des affects divers, des paramètres multiples dans la relation que les publics établissent avec les personnages et les intrigues, dessinant ainsi un effet aux ressorts complexes. Non seulement l'effet est arrimé à des croyances réelles et des positions contextuelles, mais il combine identité et différence ; l'influence (supposée) du personnage repose sur une distance : il est plus fort, plus en vue, plus séduisant, etc. mais éventuellement aussi plus souffrant, plus malheureux, plus ridicule. Dans le phénomène composite qu'est l'usage d'une fiction, l'opération qui s'apparente à une substitution ou qui consiste à « se mettre à la place de » n'est qu'une des dimensions de la relation à soi qui s'établit à travers le personnage, et en quoi consiste une part de l'interaction entre une œuvre et son public.

Si l'on veut achever de décrire la façon dont les jugements portés sur le personnage féminin et son immoralité envisagent le public, et l'interaction médiée par la polémique entre la fiction et le monde, il convient de s'arrêter sur ce qui concerne plus directement encore la question du genre. Les condamnations évoquées plus haut permettent en effet de saisir que la masse d'écrivains qui constituent les controverses sur le théâtre, de la fin du XVI^e jusqu'au début du XIX^e siècle, relève de ce que Teresa de Lauretis a appelé « la technologie du genre » : ces technologies sociales, variées, « comme le cinéma et les discours institutionnalisés, les épistémologies et les pratiques critiques ainsi que les pratiques de la vie quotidienne, qui produisent le genre »³² et qui forment les subjectivités genrées. Cela passe tout particulièrement ici par l'invocation de la pudeur, comme la qualité devant caractériser le personnage féminin, mais aussi comme ce qu'il faut ménager chez les spectatrices. « *For modesty is the character of women* ». Pour les adversaires de Corneille, en continuant à aimer le meurtre de son père et en le disant, Chimène est avant tout impudique, et cela la conduit à être un « monstre » et une « parricide ». Collier consacre le premier chapitre de sa *Short View on the Immorality and the Prophaneness of the English Stage* à l'impudeur (*immodesty*) qui caractérise la scène contemporaine et tout particulièrement ses personnages féminins. La question de l'impudeur gouverne en outre son attention pour le public féminin. Dans ce même chapitre, il développe longuement la façon dont les plaisanteries obscènes, faisant fi de leur pudeur, placent les spectatrices dans une situation impossible et les offensent. Or, comme l'a montré Michèle Rosellini, la pudeur est au XVII^e siècle une émotion relativement nouvelle dans l'espace public et dans le champ littéraire. Elle est la manifestation publique de l'honneur féminin, qui est identifié à la chasteté et qui se distingue donc radicalement de l'honneur masculin,

³² Teresa de Lauretis, « La technologie du genre » (1987), *Théorie queer et cultures populaires*, trad. M.-H. Bourcier, Paris, La Dispute, 2007, p. 40-41. Jean Howard (*The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Londres-New York, Routledge, 1994, chap. 4 « The Materiality of Ideology. Women as spectators, spectacles, and paying customers in the English public theater », p. 73-92) suggère en ce sens de voir les polémiques sur le théâtre comme un appareil de contrôle des transformations de l'identité sociale, y compris de l'identité de genre.

attaché à la vaillance, au courage puis à la civilité. À travers les procès et les querelles littéraires, la pudeur devient un critère de goût, un sentiment potentiellement partagé, et une contrainte, voire une règle, pour la création poétique³³. La querelle du *Cid* et la *Collier controversy* ont assurément contribué à sa diffusion et donc à la différenciation selon le genre de l'expérience dramatique, et de l'expérience tout court.

Débats et polémiques, nouveaux espaces de la fiction

On ne fait finalement ici que constater ce qui est désormais de l'ordre du bien connu : les polémiques sont prises dans d'autres enjeux que la seule fiction en débat, enjeux politiques, sociaux, religieux, économiques, et stratégies personnelles³⁴. Mais, dans la perspective de notre réflexion, on peut sans doute reformuler ce constat autrement, et en tirer quelques conséquences sur ce que c'est que débattre d'une fiction. Prendre acte de ce que les débats sur la fiction sont toujours déjà engagés dans des phénomènes socio-politiques plus larges, cela peut aussi conduire à remarquer qu'ils ne cessent de ramener ou d'impliquer la fiction dans le(s) champ(s) du réel. On peut — il faut — toujours distinguer les différents enjeux qui traversent les polémiques mais il est difficile d'isoler la fiction du reste du réel (ce qui, évidemment, ne veut pas dire qu'elle ne s'en différencie pas³⁵) ; les pratiques et les débats actuels ne cessent d'ailleurs de nous renvoyer à ce constat, qu'il s'agisse des discussions sur Cersei Lannister ou les romans de Houellebecq³⁶. Pour le dire autrement, les polémiques branchent les fictions sur d'autres « jeux de langage » que ceux qui ne relèveraient que du monde fictionnel et de ses conventions ; elles sont des interfaces qui mettent en relation les jeux de langage de la fiction avec les jeux de langage de la vie. Et elles témoignent par là de ce que la littérature, ou en l'occurrence la fiction, se situe dans la continuité de nos pratiques ordinaires.

³³ Michèle Rosellini, « Censure et "honnêteté publique" au XVII^e siècle : la fabrique de la pudeur comme émotion publique dans le champ littéraire », *Littératures classiques*, n° 68, Hélène Merlin-Kajman (dir.), « Les émotions publiques et leurs langages », 2009, p. 71-88. L'article analyse successivement le procès de Théophile de Viau, la querelle de *L'École des femmes* et le procès des *Contes de La Fontaine*.

³⁴ Sans restreindre la focale comme je l'ai fait pour la querelle du *Cid*, on aurait pu voir que l'attaque de Scudéry visait également à s'assurer que Corneille n'occuperait pas une place dominante dans le champ littéraire, ou encore qu'elle cherchait à rétablir dans la république des lettres un ordre plus conforme avec celui que souhaitait le cardinal de Richelieu.

³⁵ Voir Françoise Lavocat, *Fait et Fiction*, Paris, Le Seuil, 2016.

³⁶ Sur la question de l'articulation (ou du « branchement » et de ses modalités) entre littérature (et pas seulement fiction) et réel, le débat s'est renouvelé récemment autour de l'affaire Matzneff ou du poème de Chénier, « L'Oaristys » ; voir notamment Lise Wajeman, « Pourquoi Matzneff a été si mal lu », *Mediapart*, 12 février 2020, et Hélène Merlin-Kajman, *La littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.

Si je reprends ces dernières formules au pragmatisme, c'est qu'il peut nous aider à comprendre ce qui se joue dans ces débats, ce qu'ils font à la fiction ou ce qu'ils disent d'elle. En effet, si les polémiques ne sont pas le tout de l'expérience esthétique, elles en enregistrent une partie, en même temps qu'elles contribuent à l'élaborer. Elles transcrivent, tout en les élaborant, une partie des transactions qui s'opèrent entre l'œuvre, ceux qui en sont à l'origine et ses publics, transactions qui constituent le mode d'existence de l'œuvre. C'est dans cette perspective que je souhaiterais, pour finir, ressaisir les deux polémiques qui m'ont intéressée ici, et essayer de saisir à travers elles, comment ces œuvres mobilisent leurs publics, et quelles transactions évolutives (entre auteurs, éditeurs, lecteurs, spectateurs) elles provoquent ou font exister.

On peut tout d'abord remarquer que la polémique ouvre sur des prolongements de la fiction, que ce soit à travers les interprétations qui sont formulées ou les autres bifurcations de l'intrigue qui sont envisagées (le roi n'encourage ni n'autorise le mariage ; Chimène est frappée par la foudre au moment où elle accepte la main de Rodrigue). Plus concrètement encore, l'œuvre peut donner lieu à des suites, comme celles du *Cid*, qui actualisent et fictionnalisent des positions prises dans le débat ; ainsi, *La suite et le mariage du Cid* (1638) de Chevreau et *La vraie suite du Cid* (1638) de Desfontaines défendent les choix de Chimène, quand *L'Ombre de don Gormas et la mort du Cid* (1639) de Chillac en poursuit la condamnation³⁷. Autre forme de prolongement fictionnel, le débat peut par ailleurs se retrouver figuré, et ainsi reconfiguré, dans une pièce postérieure : *The Relapse* avait été mise en cause pour ses dialogues grivois ; la scène entre Lady Brute et Bellinda dans *The Provok'd Wife* épinglée par Collier dans son premier traité était donc déjà une réponse polémique.

Ce qui amène une deuxième remarque. À travers les débats, s'explicitent et s'inventent, se programment et possiblement s'instituent des relations entre le dramaturge et son (ou ses) public(s), susceptibles d'informer différents rapports à l'œuvre. On le sait, la querelle du *Cid* institue l'idée même de « public » au sens moderne du terme (ensemble de destinataires plus ou moins indifférencié de l'œuvre, qui se constitue en instance de jugement³⁸) ; et ce notamment parce que cette querelle a vu se construire au fil des textes une relation plus directe entre le dramaturge, ses spectateurs et ses spectatrices. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la remarque de *Lettre apologétique du Sieur Corneille* au sujet de Chimène : que « la Reine, les Princesses, et les vertueuses dames de la Cour et de Paris l'[aie]nt reçue et caressée en fille d'honneur » suffit à sa justification, et permet

³⁷ Voir Daniela Dalla Valle, « Les trois suites du Cid de Corneille : Chevreau, Desfontaines, Chillac », dans *Pratiques de Corneille*, p. 205-220.

³⁸ Voir Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature...*, op. cit.

au dramaturge de se passer de l'approbation de ses pairs tout en reconnaissant la légitimité du jugement de ces spectatrices.

Dans les suites plus tardives de la querelle que constituent les épîtres placées en tête de *Médée* et de *La Suite du Menteur*, Corneille reprend la question de la règle qui voudrait que les vices soient punis et les vertus récompensées dans un poème dramatique pour assurer son utilité morale. Là aussi, un autre rapport se dessine entre le dramaturge et son public que celui que présuppose Scudéry. Non seulement, explique Corneille dans l'épître de *La Suite du Menteur*, si les vices sont bien représentés, « ils se feront détester, quoique triomphants » et il est inutile de devoir « avertir qu'il ne les faut pas imiter » ; mais le profit moral ne relève pas des règles auxquelles doit se plier le poète, mais d'une attention charitable qu'il porte à ses spectateurs³⁹. Il relève de la relation en quelque sorte d'homme (chrétien) à hommes (chrétiens) que le dramaturge établit avec ses spectateurs ; il est sur un autre plan, perpendiculaire au premier qui concerne la relation du poète avec son art. Corneille reconfigure ainsi entièrement le rapport entre le plaisir et l'utilité. Le premier n'est pas ce qui déguise la seconde pour la cacher à un public toujours susceptible de préférer la facilité et dont on souhaite gouverner la conduite « sans qu'il s'en aperçoive » (Scudéry). En revanche, l'utilité ne manque pas d'accompagner un vrai plaisir de spectateur, obtenu par un poème réussi. Ce n'est plus un rapport pédagogique, et somme toute hiérarchique, où le dramaturge donne une leçon de morale au spectateur, mais un rapport d'obligation qui présuppose une forme d'égalité entre le poète et ses destinataires.

Quant aux textes de Vanbrugh, ils opposent au rapport agressif et conflictuel entre le dramaturge et ses spectatrices tel qu'il est esquissé par Collier, un tout autre type de relation. Ils mettent à l'écart une position de surplomb qui donnerait au premier le rôle d'un directeur de conscience désignant des modèles, pour favoriser la posture d'une exploration du devenir sentimental des femmes (mal) mariées. Même si le geste n'est pas sans dimension provocatrice, il fait des lectrices et spectatrices de bonne réputation les juges de la moralité du texte de *The Relapse* et il leur confie la défense de sa pièce contre les accusations des censeurs, qui voient des ordures dans les choses les plus innocentes⁴⁰. Et si, dans *The Provok'd Wife*, il donne d'elles

³⁹ Corneille, *La Suite du Menteur* (1645), « Épître », dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1984, p. 96 ; pour une analyse plus complète de ce paratexte, je me permets de renvoyer à mon édition sur le site des « Idées du théâtre » : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=158>.

⁴⁰ John Vanbrugh, *The Relapse, or Virtue in Danger*, Londres, Samuel Briscoe, 1697, « Preface », n. p. : « I do therefore (with all the humility of a repenting Sinner) confess, it [my play] wants every thing – but length » ; « So to them [the women of real reputation], (...) I intirely refer my cause, and I'm confident they'll justify me, against those pretenders to good manners, who at the same time, have so little respect for the ladies, they wou'd extract a bawdy jest from an ejaculation, to put 'em out of countenance » ; « Je confesse donc (avec toute l'humilité d'un pécheur repentant) que [ma comédie] manque de tout, sauf de longueur » ; « Je confie donc ma cause entièrement aux femmes de bonne réputation ; je sais qu'elles me justifieront contre ces imposteurs qui prétendent défendre la moralité, et qui cependant, ont si peu de respect pour les femmes, qu'ils débusquent une plaisanterie obscène dans une simple exclamation, pour les plonger dans l'embarras ».

une image fictionnelle qui n'est pas sans défauts (elles avouent se moquer éperdument du sujet de la pièce et n'aller au théâtre que pour séduire), du moins leur laisse-t-il formuler le *double-bind* dans lequel elles se trouvent enfermées, tout en suggérant que le rire des femmes aux plaisanteries obscènes est un problème social et non moral. Enfin, l'ironie générale de ces réponses à ses détracteurs propose une forme de connivence à ses spectateurs et spectatrices ; surtout, elle laisse ouverte la gamme des émotions et des réactions possibles, faisant de cette relation entre le dramaturge et son public féminin une relation sans contours strictement définis, voire un espace de transformation de l'œuvre.

Finalement, peut-être pourrait-on distinguer deux modalités de ce que le débat peut faire à la fiction, deux modalités qui correspondraient à la distinction entre lieu et espace opérée par Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*. Cette distinction, ou plutôt cette opposition dynamique, est formulée à l'occasion de la marche et sera reconduite dans son propos sur la lecture :

Au départ, entre espace et lieu, je pose une distinction qui délimitera un champ. Est lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.

Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient.

[...] En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes — un écrit⁴¹.

On peut ressaisir les débats évoqués ici à la lumière de ces lignes : quand certains jugements ou prises de position délimitent des lieux, des positions, des trajets prévus et programmés, d'autres créent des espaces, proposent des ouvertures, des improvisations⁴².

⁴¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*. Arts de faire [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 173.

⁴² Les deux modalités se distribuent ici en gros selon les deux camps (attaque / défense) mais ce n'est pas nécessairement le cas pour toutes les polémiques. En outre, la polémique peut aussi restreindre l'espace de la fiction, en imposant des rapports de forces, en contraignant à des réceptions partiales, en occultant ce que les textes cherchaient à dévoiler. Voir par exemple Sylvie Arlaud, « Scénographes du scandale. De Heiner Müller à Hans Neuenfels, Falk Richter et Franck Castorf : questions de représentations » et Judith Sarfati-Lanter, « " Pays de la musique et des chevaux blancs " : Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard et le public autrichien », dans F. Lecercle et C. Thouret (dir.), *Théâtre et scandale, Fabula / Les colloques*, 2019 (en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire5759.php>).

Scudéry et Collier rappellent chacun ce qu'est le théâtre (ou la comédie), quelles sont ses *lois* ; l'exemplarité gouverne leur raisonnement. Il s'agit de classer, de réaffirmer des normes, de cadrer les possibles. Car ils sont face à des objets et des réceptions de ces objets qui, au moins à leurs yeux, déstabilisent les pratiques et les apprentissages du public. La dramaturgie du *Cid* et avec elle, le comportement de Chimène, échappe à l'exemplarité et à une évaluation en termes de normes. Chimène, comme Rodrigue d'ailleurs, est placée dans une situation extraordinaire : elle doit poursuivre son bien aimé. Cependant, et là est une part du génie cornélien, il n'y a pas de combat entre l'amour et l'honneur. C'est tout l'objet de la célèbre scène 4 de l'acte III, qui reconfigure l'articulation entre l'honneur et l'amour chez les deux personnages : la passion se ressource dans la conduite exemplaire et extraordinaire de l'autre, dans la manière qu'il/elle a d'obéir à l'honneur et de soutenir sa propre gloire. Chimène poursuit Rodrigue malgré son amour mais aussi en raison de son amour, pour se montrer digne de lui. La quête de la gloire se confond alors avec l'ardeur amoureuse (même si cela implique de sacrifier l'objet de cet amour à l'honneur et à la gloire). Le rapport entre amour et gloire n'est plus vécu sur un mode paradoxal ou conflictuel mais sur le mode du dépassement synthétique. Non seulement, une telle conduite ne se juge pas à l'aune du vraisemblable, mais elle présuppose une forme d'égalité entre les deux personnages. En outre, en faisant du sentiment amoureux l'auxiliaire de l'honneur, le texte rend « acceptable » cet amour, le purge de ce qui aurait pu en effet le rendre choquant ou scandaleux, et l'attitude de Chimène devient admirable et son mariage souhaitable. À travers cette opération poétique, un acte qui n'était pas moral le devient, et le théâtre devient susceptible de changer le sentiment des spectateurs à l'égard des normes. On comprend mieux sans doute à partir de là pourquoi Corneille esquivait l'attaque de Scudéry et cherche à redéfinir la relation entre le poète et ses spectateurs, sans lui donner de contours précis⁴³.

Pour ce qui est de la polémique anglaise, outre le refus de formuler des leçons et la démultiplication des figures de spectatrices et de spectateurs, c'est par la surenchère polémique et par l'ironie que s'ouvrent de nouveaux espaces pour la fiction et sa réception. En enchaînant provocation dans la première pièce, réponses à nouveau provocatrices aux réactions dans les textes liminaires au moment de la publication et dans la pièce suivante, justification en forme de contre-scandale dans son petit traité (où il se scandalise que l'on se scandalise de ses comédies), Vanbrugh ne cesse d'ouvrir des perspectives possibles de réception. Quant à l'ironie, le jeu de contradictions qu'elle introduit dans la formulation des attentes que l'on peut avoir d'une pièce ou dans l'interprétation des dialogues, offre quelque

⁴³ Les textes des défenseurs du *Cid* cités plus haut, qui mobilisent avant tout des émotions, laisse également du jeu dans leurs configurations et laissent indéfinis et implicites les usages que l'on peut faire de la pièce.

chose comme un dégagement, où la fiction peut avoir plusieurs devenir et où le spectateur/la spectatrice gagne un espace plus grand où se tenir, d'où regarder, éprouver et juger.

BIBLIOGRAPHIE

Anthony, Sister Rose, *The Jeremy Collier Stage Controversy* (1698-1726) [1937], New York, Benjamin Blom, 1966.

Blocker, Déborah, *Instituer un art. Politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2009.

de Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

Civardi, Jean-Marc, *La Querelle du Cid*, Paris, Champion, 2004.

Cometti, Jean-Pierre, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue française d'études américaines*, n°86, 2000.

Cometti, Jean-Pierre, Morizot, Jacques, Pouivet, Roger, *Questions d'esthétique*, Paris, PUF, 2000.

Collier, Jeremy, *A Short View of the Immorality, and Profaneness of the English Stage*, Londres, S. Keble, 1698.

Collier, Jeremy, *A Defense of the Short View of the Profaneness of the English Stage, etc. Being a reply to Mr. Congreve's Amandements, etc. And to the Vindication of the Author of the Relapse*, Londres, S. Keble, R. Sare, H. Hindmarsh, 1699.

Cordner, Michael, « Playright versus priest : profanity and the wit of Restoration comedy », dans Deborah Payne Fisk (dir.), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Corneille, Pierre, *La Suite du Menteur* (1645), « Épître », dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1984.

Corneille, Pierre, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1980.

Coste, Florent, Mondémé, Thomas, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfiques pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 15, 2008.

Dewey, John, *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti et al., Paris, Gallimard, 2005.

D. Hume, Robert, « Jeremy Collier and the Future of the London Theatre in 1698 », *Studies in Philology*, n° 96, 1999.

Hanna, Christophe, « Comment se mobilisent les publics (L'écriture comme écosystème) », dans Coste, Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions Théoriques, 2017.

Howard, Jean, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Londres-New York, Routledge, 1994.

Küpper, Joachim, « Uti and frui in Augustine and the Problem of Aesthetic Pleasure in the Western Tradition (Cervantes, Kant, Marx, Freud) », *MLN*, vol. 127, 2012 (Comparative Literature Issue Supplement).

de Lauretis, Teresa, « La technologie du genre » (1987), *Théorie queer et cultures populaires*, trad. M.-H. Bourcier, Paris, La Dispute, 2007.

Lavocat, Françoise, *Fait et Fiction*, Paris, Le Seuil, 2016.

Lecerclé, François, Thouret, Clothilde (dir.), « Théâtre et scandale », *Fabula / Les colloques*, 2019, en ligne : <https://www.fabula.org/colloques/sommaire5759.php>

Lund, Roger D., *Ridicule, Religion and Politics of Wit in Augustan England*, Ashgate, 2012.

Merlin-Kajman, Hélène, *Public et littérature en France au XVIIe siècle* [1994], Paris, Les Belles Lettres, 2004.

Merlin-Kajman Hélène, *La littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.

Rosellini, Michèle, « Censure et " honnêteté publique " au XVIIe siècle : la fabrique de la pudeur comme émotion publique dans le champ littéraire », *Littératures classiques*, n° 68, Hélène Merlin-Kajman (dir.), « Les émotions publiques et leurs langages », 2009.

de Scudéry, Georges, *Observations sur Le Cid* [1637], dans *La Querelle du Cid*, éd. J.-M. Civardi, Paris, Champion, 2004.

de Scudéry, Georges, *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.

Shusterman, Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Christine Noille, Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun », 1992.

Thouret, Clotilde, *Le Théâtre réinventé. Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, PU, 2019.

Vanbrugh, John, *The Relapse, or Virtue in Danger*, Londres, Samuel Briscoe, 1697.

Vanbrugh, John, *A Short Vindication of the Relapse and the Provok'd Wife from Immorality and Prophaneness*, Londres, H. Walwyn, 1698.

Wajeman, Lise, « Pourquoi Matzneff a été si mal lu », Mediapart, 12 février 2020.

PLAN

- Deux polémiques différentes et comparables
- Des femmes impudiques ?
- Le monde dans la fiction, la fiction dans le monde
- Débats et polémiques, nouveaux espaces de la fiction

AUTEUR

Clotilde Thouret

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lorraine – LIS (Littératures, imaginaire, sociétés)

Courriel : clotilde.thouret@gmail.com