

“Alma Mater Studiorum” – Università degli Studi di Bologna
Dottorato in Studi Religiosi: Scienze sociali e studi storici delle religioni (XVIII ciclo)

École Pratique des Hautes Études – Section de Sciences Religieuses
École doctorale: Science des Religions et Systèmes de Pensés

Vanitas ludus omnis. Le problème des spectacles dans le christianisme ancien
(II^e-V^e siècles).

Thèse de doctorat de Leonardo Lugaresi

dirigée par A. Le Boulluec

et soutenue le 7 juin 2006

Résumé

Reconnaître un *problème* historique où on ne voyait habituellement rien de plus qu'un simple *fait* connu par tout le monde, et qui n'a rien d'intéressant à dire aux historiens d'aujourd'hui: voici, en un mot, le but de notre recherche. Que les Pères de l'église aient condamné les spectacles, c'est tout à fait évident. Il s'agit d'un vrai lieu commun historiographique (comme nous le voyons dans l'introduction de notre travail), sur lequel il n'y aurait pas besoin, à ce qu'il semble, de revenir encore une fois.

Mais pourquoi les Pères, *tous* les Pères, ont condamné les spectacles, *sans exception*? La question que posait J.B.Eriau au début du XX^e siècle, dans le titre de son livre sur l'attitude de l'église ancienne face au théâtre, reste, à notre avis, dans une large mesure ouverte. La politique de refus catégorique des représentations ludiques, que l'église maintint au cours des siècles, ne peut pas être absolument considérée banale, comme s'il s'agissait d'un choix naturel et de quelque façon obligé. Au contraire, un tel choix s'oppose fortement à certaines circonstances historiques très importantes, qu'il faut ici rappeler en bref.

Tout d'abord, le refus de participer aux spectacles publics allait à contre-courant de la pratique sociale commune de la cité ancienne, pour laquelle les *ludi* étaient un moment fondamental de construction de l'identité civique, d'intégration culturelle et de cohésion sociale. Donc, exhorter les gens à s'en abstenir, comme les évêques et les prédicateurs chrétiens faisaient continuellement, pouvait être perçu comme une sorte de désertion, un manque de solidarité et de loyauté. En tout cas, la condamnation des spectacles risquait d'aboutir à une mise en marge des chrétiens, tandis qu'ils essayaient de défendre la légitimité de leur présence dans l'espace politique et, pour ainsi dire, leur utilité au corps social. Il ne faut pas oublier, en effet, que le système des spectacles, dans la cité

ancienne, n'était pas simplement une activité économique et sociale parmi d'autres, mais représentait symboliquement un lieu privilégié où la société urbaine reconnaissait et célébrait soi-même. N'y a-t-il pas là une contradiction? L'église ne veut pas quitter, ni à plus forte raison détruire, la cité païenne, mais simplement sauvegarder la possibilité de mener, à l'intérieur de la ville, une vie chrétienne authentique, et après la conversion de Constantin le but auquel elle vise est plutôt la christianisation de l'espace urbain, c'est-à-dire une différente connotation religieuse des lieux et des temps, qui doivent se conformer à la nouvelle foi. Pourtant, les Pères excluent de ce procès de transformation culturelle précisément l'un des facteurs les plus importants du milieu civique, c'est-à-dire tout entier le système des spectacles, qui jouait un rôle décisif parmi les formes de sociabilité urbaine. En refusant la possibilité de n'importe quelle purification et réemploi des *ludi* dans un contexte chrétien, l'église ne risquait-elle pas donc de limiter sa force de pénétration dans la société païenne, voire de se condamner à une sorte de marginalisation volontaire de la vie quotidienne?

En outre, l'interdiction de fréquenter les spectacles heurtait fortement des coutumes bien enracinées parmi les chrétiens eux-mêmes. Au fur et à mesure que les communautés chrétiennes augmentaient, elles accueillait beaucoup de membres dont les styles de vie étaient de plus en plus pareils à ceux de tous les autres. Les foules chrétiennes – c'est un refrain bien connu de nos sources patristiques, qui s'en plaignent toujours – remplissent les théâtres, les amphithéâtres et les cirques, insouciantes, selon toute apparence, des reprimandes de leurs évêques et de leurs prêtres. Elles ont du mal à comprendre les raisons d'une opposition aux spectacles si dure et intransigeante de la part des autorités ecclésiastiques, et y répondent, de leur part, avec une sorte de résistance passive, comme nous le témoignent les auteurs mêmes qui les condamnent. Les fréquentes dénonciations, les reproches réitérés et les tirades *contra ludos et theatra*, dont la littérature patristique nous donne autant d'exemples tout au long des siècles de l'antiquité tardive, démontrent indirectement, en effet, que le problème persistait, et que non seulement les chrétiens ordinaires (ou la plupart d'entre eux) opposaient pratiquement une sorte de résistance passive aux requêtes du clergé, mais qu'il y avait aussi une *autre* ligne théologique et pastorale, beaucoup plus ouverte et conciliante sur la question des spectacles. Les *suaviludii*, comme Tertullien les appelle avec mépris, n'étaient pas à court d'arguments pour soutenir leur thèse, à partir de la constatation incontournable que dans toute l'Écriture on ne trouve aucune prohibition explicite des jeux, mais, au contraire, on peut lire quelquefois (chez Paul, par exemple) une sorte de mise en valeur métaphorique de l'athlétisme et des spectacles qu'il offre. Il y eut donc un fort débat, dans l'église ancienne, et quoique la voix des vaincus dans cette querelle-là ait été étouffée, comme d'habitude dans l'histoire, on aurait tort d'en négliger la présence.

D'ailleurs, les sources nous montrent clairement que les spectacles ne cessèrent pas d'être un élément constitutif de la vie urbaine sous les empereurs chrétiens et cela nous fait comprendre non seulement combien le 'côté spectaculaire' de la civilisation ancienne était fort dans le peuple, mais aussi qu'il y avait, sur ce point-là, une différence importante entre la position de l'église et celle de l'empire chrétien. Nous avons donc ici un troisième facteur qui rend problématique, du point de vue historique, le refus chrétien des spectacles. Le pouvoir politique, en effet, même après qu'il était devenu chrétien, n'hésita pas à continuer à utiliser les *ludi* (certains d'entre eux, au moins) comme instrument de propagande et d'intégration sociale et politique: il suffit de penser au cirque-hippodrome de Constantinople et à sa fonction pour le cérémonial impérial byzantin dans l'espace politique de la capitale. C'est vrai que la législation impériale chrétienne, telle qu'elle est témoignée par le Code Théodosien, nous montre un certain effort de limiter les excès des représentations ludiques et leur conflit avec les pratiques du culte (donc, par exemple, on décrète: pas de *ludi* pendant les principales fêtes chrétiennes), mais ces mesures, justement, *limitent* et n'effacent pas les spectacles; elles peuvent être encore considérées, d'un autre point de vue, comme une façon d'en défendre la légitimité contre la critique ecclésiastique.

Un autre point qu'il ne faut pas oublier est que la condamnation chrétienne des spectacles atteint *toutes* les formes ludiques et spectaculaires, y compris celles moins à risque de violence ou d'obscénité, et *seulement* dans la mesure où elles forment l'objet d'une concrète représentation, c'est-à-dire, d'une performance réelle. Dans le domaine métaphorique, ou dans une perspective théorique, la question est tout à fait différente: sous la forme de littérature dramatique, par exemple, les auteurs du théâtre grec et latin (Euripide et Terence avant tous) sont pour les Pères des textes qu'il est très bien de lire et de citer – mais à l'école et non pas au théâtre; Augustin, d'ailleurs, peut bien étudier le pantomime du point de vue sémiotique, comme langage dont il exalte la technique expressive raffinée, mais cela n'a presque rien à voir avec la polémique contre les spectacles. Il semble donc qu'il y ait, chez les Pères, une profonde différence entre réalité et métaphore du spectacle, ou plutôt entre niveau réel et niveau métaphorique du discours chrétien sur les spectacles. La métaphore théâtrale, et plus encore celle agonistique qui lui est contiguë, sont en effet très fréquemment utilisées dans leurs oeuvres, sans que cet usage implique une reconnaissance quoi que ce soit de la légitimité morale des spectacles.

Enfin, il y a encore quelques autres considérations qui méritent d'être soulignées. D'une part, l'approche chrétienne du problème des spectacles est, à notre avis, essentiellement différente de celle des auteurs païens qui avaient déjà critiqué certains aspects des manifestations ludiques populaires. En dépit de toute ressemblance superficielle de forme et de langage, nous croyons que le jugement chrétien a ses propres racines, qui sont plus profondes et qui le relient plutôt au nouveau

sentiment de la ‘responsabilité du regard’ apporté par le christianisme. Même la portée de ce jugement-là est beaucoup plus grande que ses (éventuelles) anticipations païennes et, par conséquent, les effets pratiques qu’il produit sont plus amples et radicaux. D’autre part, l’attitude que les écrivains chrétiens manifestent à propos de cette spécifique question des spectacles se détache non seulement du contexte culturel païen, mais aussi de l’attitude générale de l’église ancienne envers les institutions de la culture et de la société gréco-romaine. La ligne de politique pastorale, pour ainsi dire, adoptée par la ‘grande église’ est, en règle générale, beaucoup plus inclusive qu’exclusive (ce qui fait la différence avec les communautés plus rigoristes, voire sectaires). C’est-à-dire que les efforts de l’église visaient surtout à s’approprier, tout en le christianisant, le patrimoine de la culture et des traditions profanes, et non pas à le détruire. En suivant l’indication de Paul, «examinez tout avec discernement, retenez ce qui est bon» (1 Thess. 5,21), les Pères approchent donc les données de la culture ancienne avec l’idée de s’en servir pour leur propre projet de construction d’une culture et d’une société chrétienne. C’est précisément ce qui arrive dans le cas de la philosophie et de la littérature grecques et latines, mais aussi de l’art, du droit et des coutumes: dans tous ces domaines de la vie et de la culture anciennes les auteurs chrétiens travaillent «sur la manière de tirer profit» de l’héritage hellénique, pour citer le titre d’une oeuvre fameuse de Basile. Bien sûr il y a là aussi des limites et des interdictions pour les chrétiens, mais il s’agit toujours de limitations relatives et non pas d’une exclusion absolue. C’est seulement pour les spectacles que le refus est total, sans qu’il y ait quelque espace pour un essai de ‘spectacularité chrétienne’ alternative: les siècles de l’antiquité chrétienne ne nous donnent pas d’exemples de jeux ou de théâtre christianisés: le *Christus patiens*, en admettant qu’il soit de Grégoire de Nazianze, n’est pas théâtre, mais littérature dramatique, à lire et non pas à jouer sur une scène. Encore une fois, il faut se demander pourquoi cette remarquable exception, d’autant plus que sur la question des spectacles il n’y a presque pas de différence de position entre les auteurs qui, d’habitude, sont considérés les plus intransigeants et ceux qui sont les plus ouverts au dialogue avec la culture profane: un Tertullien et un Clément d’Alexandrie, par exemple, nous semblent pareillement contraires aux spectacles, bien que chacun des deux théologiens exprime son jugement d’une façon différente, avec son propre langage. Il est particulièrement intéressant de remarquer, à ce propos, que tandis que sur d’autres problèmes la ligne de conduite prise par la ‘grande église’ fut plutôt celle d’une voie moyenne, loin des excès du rigorisme et du laxisme, sur la question de spectacles ce furent les rigoristes qui donnèrent la route: n’oublions pas que la parole décisive sur ce point, c’est Tertullien qui l’a dite; le Tertullien catholique qui écrit le *De spectaculis* (197), bien sûr, mais il est encore plus significatif que le montaniste qu’il est devenu quelques années plus tard ne sente pas le besoin de reprendre et de corriger son ancien traité.

L'explication qu'on donne traditionnellement du phénomène complexe, que nous venons de décrire dans les grandes lignes, de la condamnation chrétienne des spectacles repose essentiellement sur deux facteurs fondamentaux, l'argument de l'immoralité et celui de l'idôlatrie; elle implique en outre une substantielle assimilation de la critique chrétienne à ses antécédents païens, surtout dans la tradition philosophique (platonique et stoïcienne). Les auteurs chrétiens, selon la plupart des historiens, auraient donc refusé les spectacles en raison de leur contenu immoral ou de leurs liens avec le culte des dieux. Sans nier, évidemment, la part de vérité que cette opinion contient, nous croyons pourtant qu'il s'agit d'un schéma d'interprétation insuffisant pour comprendre le phénomène dans toute sa complexité et profondeur. Il n'explique pas d'une façon convaincante, par exemple, pourquoi la censure patristique s'est abattue sur tous les spectacles, même sur ceux qui n'étaient pas particulièrement sanglants ou licencieux ou ceux qui pouvaient être aisément amendés et améliorés sous le profil de la morale; encore, il ne rend pas compte du fait – frappant, si l'on y pense – que pendant plusieurs siècles les auteurs chrétiens n'ont jamais essayé de créer aucune forme originelle de spectacle chrétien alternatif au système de l'offre ludique du paganisme, quoiqu'ils fussent bien conscients du 'besoin de spectacle' inhérent à la nature humaine. Bien sûr, on peut trouver, de plus en plus au cours de l'histoire de l'église ancienne, une sorte de *spectacularité*, pour ainsi dire, dans la manière de proposer et de vivre certaines pratiques chrétiennes, mais, justement, elle ne devient jamais *spectacle* au sens propre.

D'ailleurs, la dénonciation de l'idôlatrie des représentations ludiques est très fréquente dans la littérature patristique, qui l'affiche quelquefois avec une certaine outrance derrière laquelle on peut néanmoins apercevoir que la situation réelle de la 'consommation spectaculaire' était beaucoup plus nuancée, parce que souvent les liens avec une ritualité païenne explicite n'étaient plus si évidents, aux yeux du grand public, comme les polémistes chrétiens le prétendent. C'est assez probable qu'il y avait, dans la société gréco-romaine de l'âge impérial, une 'perception faible' et non pas cohérente de la connotation religieuse des jeux et que c'étaient plutôt les écrivains chrétiens qui le soulignaient dans un but polémique. Du reste, Augustin même, dans le deuxième livre *De doctrina christiana*, en distinguant entre arts humains «vel nugatoriae vel noxiae superstitionis», compte les performances du pantomime («illa signa, quae saltando faciunt histriones») parmi les «institutiones hominum non supersticiosae, id est, non cum daemonibus, se cum ipsis hominibus institutae». Vraiment une situation de telle sorte n'aurait-elle pas permis de 'décontaminer' les *ludi* de leur souillure idôlatrique afin de les rendre adaptables aux exigences de la nouvelle société chrétienne (ou christianisée)? Cela ne veut pas dire, bien entendu, que le discours chrétien sur l'idôlatrie des spectacles soit artificieux et autoréférentiel, simplement un prétexte en fonction d'une bataille idéologique. Au contraire, il y a là une réflexion beaucoup plus profonde et complexe

qu'il n'y paraît, et il faut faire attention à ce que les Pères vraiment veulent dire quand ils parlent de l'idôlatrie comme «*ludorum omnium mater*», pour citer la formule de Novatien. Il ne s'agit pas, en effet, de la simple insertion extérieure des spectacles dans le contexte des fêtes du calendrier païen, ni de la présence de symboles religieux dans les lieux où les performances se déroulaient, ni du simple fait de représenter sur la scène personnages et gestes de la mythologie païenne. Si l'idôlatrie est, en dernière analyse, une forme de mensonge ontologique en tant que représentation fictive d'êtres divins qui n'existent pas, on peut bien comprendre qu'elle pose une question strictement corrélée à celle du spectacle, allant toucher un point sensible de la mentalité chrétienne. «*Idolum vero facit ille qui [...] facit quod non est*», expliquait déjà Origène dans une homélie sur l'Exode, en distinguant entre *idolum* (ei[*dwlon*) et *imago* (eijkwv), mais feindre (*fingere*) une réalité qui n'existe pas, n'est-il pas l'essence même de la représentation spectaculaire? Entre idôlatrie et spectacle, donc, il n'y a pas seulement une relation extrinsèque et secondaire, au niveau des contenus: il faudrait parler plutôt d'une sorte d'identité de racine, ou de proximité génétique, et admettre que le niveau auquel la polémique chrétienne sur les spectacles se situe est celui du problème plus ample de *l'ambivalence de la représentation* (comme l'appelle Goody).

Il y a là, à ce propos, un fait avéré que les sources patristiques mettent en évidence mais dont les interprétations historiques courantes souvent ne tiennent pas assez compte: le refus des spectacles est motivé – chez Tertullien, et après lui chez les autres auteurs chrétiens – par *trois* ordres de raisons et non pas par *deux*. Les spectacles, dit-il clairement au début de son traité, sont incompatibles avec une vie chrétienne authentique parce qu'ils contrastent: a) avec le *status fidei* en tant que manifestations d'idôlatrie; b) avec la *ratio veritatis* de la création en tant que sont oeuvre de la *fictio* et de la *vanitas*; c) avec le *praescriptum disciplinae* pour ses contenus immoraux. Or, de ces motifs, le deuxième, que d'habitude les savants traitent superficiellement, est à notre avis le plus important. Si on le néglige, on risque de ne pas saisir un trait essentiel du discours chrétien, et de son originalité par rapport à la tradition philosophique (platonicienne) dont il reprend certains aspects.

Pour tracer une hypothèse interprétative plus propre à la nature du *discours chrétien sur les spectacles* – comme nous proposons d'appeler l'objet historiographique que nous avons identifié dans notre recherche – il faut d'abord définir une notion de *spectacle* historiquement pertinente à ce discours. Dans le premier chapitre de notre travail, nous avons donc essayé d'en focaliser un image problématique, qui soit compatible avec les données que les sources anciennes nous présentent. En particulier, nous avons mis en évidence six aspects de la relation spectaculaire qui donnent un aperçu de sa complexité, même dans la société et la culture païennes. Un 'problème du spectacle' se posait déjà, donc, bien avant que le christianisme s'en occupât. On a dit à bon droit que le théâtre

(mais à notre avis la même chose vaut, dans une certaine mesure, pour les autres types de spectacle) provoque toujours une sorte de malaise, «a kind of ontological malaise, a condition inseparable from our beings, which we can no more discard than we can shed our skins. It would seem to reflect something permanent about the way we think of ourselves and our lives», pour citer les paroles d'un savant américain, Jonas Barish, mais cette essentielle 'fonction dérangeante', si on peut dire ainsi, du théâtre s'exerce d'une façon différente et à un degré plus ou moins haut selon les temps et les cultures. C'est dans cette perspective que nous lisons certains côtés ambigus du spectacle ancien, l'attitude du public et les principales typologies de *ludi* de l'antiquité tardive.

Nous venons de dire qu'il y avait un malaise envers les représentations (ou certaines d'entre elles: en tout cas, non seulement contre la gladiature, comme l'avait vu Paul Veyne) dans la culture païenne, mais cela ne signifie pas que le problème se posait chez les auteurs païens dans les mêmes termes que nous allons voir chez les chrétiens. Dans le deuxième chapitre nous étudions les positions des écrivains grecs et latins qui s'intéressent particulièrement au problème, en critiquant les spectacles ou, au contraire, en les défendant contre les critiques des adversaires. Cet examen de la littérature nous a amenés à mieux apprécier ressemblances et différences entre païens et chrétiens, ce qui nous permet de conclure que la critique chrétienne, tout en empruntant thèmes et images à la tradition ancienne, est beaucoup plus forte et radicale. Un facteur de complexité de toute la question sur les spectacles naît, chez les auteurs païens comme chez les chrétiens, de la confusion de deux niveaux qui sont distincts mais qui souvent se mêlent dans leurs textes, celui des spectacles réels et celui des métaphores spectaculaires. Il a fallu donc donner, dans ce chapitre, un aperçu du développement des métaphores du *theatrum mundi* et de la scène intérieure.

Le troisième chapitre entre dans le vif du discours chrétien sur les spectacles, en posant d'abord la question de son apparition relativement tardive dans la littérature patristique (c'est Tatien, après la moitié du II^e siècle, le premier qui en parle). L'absence de ce thème dans les textes du Nouveau Testament n'est-elle pas la preuve qu'il s'agit d'un discours fondamentalement étranger au noyau originaire du message chrétien, et qui dépend de l'influence de la culture grecque? Telle objection, qui d'ailleurs était bien présente même aux polémistes chrétiens, mérite d'être considérée avec attention. Notre étude parvient à formuler la thèse que dans la littérature proto-chrétienne, y compris les textes plus tard retenus par l'église pour le Canon néotestamentaire, tout en manquant une mise en question explicite de la thématique spectaculaire, il y a pourtant, pour ainsi dire, sa matrice, c'est-à-dire l'origine profonde d'une pensée chrétienne forte sur le danger d'une connotation spectaculaire de la vie et de la foi. Nous suivons donc les traces d'un parcours intellectuel bien précis, dès son début dans les écrits de l'âge apostolique, à travers les phases de son développement dans les discours martyrial, apologétique et hérésiologique, jusqu'à sa

théorisation systématique et géniale grâce à Tertullien et aux écrivains latins du III^e/IV^e siècles qui en reprennent la doctrine (Novatien, Cyprien, Arnobe, Lactance). Une analyse minutieuse de la structure conceptuelle et des contenus du traité *De spectaculis* montre clairement la cohérence, la puissance idéologique et la (relative) nouveauté du discours chrétien sur les spectacles, en tant que discours sur la représentation et l'opposition entre *veritas* et *vanitas*.

Le quatrième chapitre nous reporte à l'Orient grec, pour y suivre les étapes de l'approfondissement de la réflexion chrétienne sur les spectacles dans le milieu alexandrin. L'oeuvre de Philon, et après lui celles de Clément et d'Origène nous fournissent des exemples remarquables de travail intellectuel au plus haut niveau non seulement sur la critique de la 'théâtralité sociale' et des manifestations ludiques, mais surtout sur l'interprétation métaphorique du théâtre. Le développement et les avatars de la tradition alexandrine au cours du IV^e siècle (un âge dont la production littéraire chrétienne est si abondante que nous ne pouvons pas ici en rendre compte de façon exhaustive) sont exemplifiés par les écrits de Grégoire de Nazianze. Ce chapitre forme donc, avec le troisième, une sorte de dyptique, dont les deux parties nous offrent une panoramique presque complète du discours chrétien sur les spectacles jusqu'au début du IV^e siècle. Il nous montre que, malgré toutes les différences individuelles, culturelles et théologiques, il y avait sur ce point-là une convergence substantielle des auteurs chrétiens, qui se reconnaissaient dans le même cadre conceptuel. Il paraît donc que les Pères parlent tous le même langage, bien qu'ils aient des accents et des inflexions différents.

Étant donné que la production littéraire patristique devient de plus en plus vaste au cours des IV^e et V^e siècles, rendant impossible, comme nous venons de le dire, un exposé complet de notre sujet, nous avons choisi de concentrer la recherche sur les deux auteurs absolument les plus importants qui en même temps, à cheval sur deux siècles, s'en occupèrent avec pareille vigueur (quoique différente profondeur), c'est-à-dire Augustin dans l'Occident latin et Jean Chrysostome dans l'Orient grec. C'est sur leurs oeuvres intégralement considérées, donc, que se penchent respectivement les cinquième et sixième chapitres de notre thèse. Ils constituent, en un certain sens, des petites monographies, qui étudient ces deux grands auteurs, dont la bibliographie est immense, sans aucune prétention évidemment d'en tracer un portrait complet, mais simplement pour les lire dans une perspective particulière, relativement peu considérée par les savants.

Notre parcours de lecture des sources patristiques parvient finalement à tirer quelques conclusions: la vision synoptique de l'objet historiographique que nous avons appelé *discours chrétien sur les spectacles* nous permet de mieux comprendre l'attitude chrétienne face aux spectacles, qui est souvent traitée superficiellement, voire malentendue, par les historiens modernes. Si on prend au sérieux tel jugement, en essayant de se libérer aussi bien des préjugés de supériorité

culturelle de la modernité que de toute sorte de préoccupation apologétique, on découvre là un système de pensée, peut-être dérangeant, mais d'une formidable puissance et complexité intellectuelle. Le refus chrétien des spectacles, qui porte, comme nous l'avons déjà dit, plus sur la *forme* même de la représentation spectaculaire que sur ses contenus, ne peut pas être réduit donc à un sursaut de moralisme hystérique, ni à un hyperbole polémique antipaïenne ou antihérétique. Au contraire, il s'appuie sur une profonde compréhension des mécanismes spectaculaires, qu'il sait analyser avec beaucoup de finesse. En particulier, il se penche sur trois aspects. Le premier est celui de l'asymétrie de la relation entre spectateur et acteur, et de la différente nature de la performance spectaculaire suivant qu'on la voit *ex parte agentis* ou *ex parte spectantis*. Sur ce clivage, qui est souvent négligé par les observateurs, se situe l'une des plus inquiétantes lignes d'ambivalence du spectacle, entre futilité ludique et engagement tragique, où l'exhibition du corps humilié, de la souffrance ou de la 'mort en direct' de l'autre est à la fois jeu, divertissement et exercice 'sérieux' du pouvoir. Une seconde et encore plus importante question est celle du contraste entre réalité et fiction dans la représentation, qui en termes chrétiens se dit mieux opposition entre *veritas* et *vanitas*. Le thème de la *vanitas ludorum*, habituellement sous-estimé par les savants, au contraire joue un rôle absolument central dans le discours chrétien, dont les motivations atteignent un niveau ontologique, et non pas seulement moral, de la question. Enfin, il y a l'argument de la *responsabilité du regard*. Nous avons là probablement le point de plus forte discontinuité du discours chrétien par rapport à la tradition ancienne. En effet, c'est le christianisme qui fonde une responsabilité du spectateur (qui devient quelquefois une vraie et propre culpabilité) tout à fait inconnue par la culture ancienne, gréco-romaine, qui, de son côté, visait plutôt l'*infamia* de l'acteur, en exemptant les spectateurs, innocents par définition, de toute sorte de compromission avec ce qui se déroulait sur la scène. *Prodire in scenam* c'est honteux pour les anciens, non pas *spectare*; l'espace ludique, d'ailleurs, est généralement reconnu comme une zone franche, où les règles communes ne valent pas, et c'est l'acteur, en tout cas, qui sert de bouc émissaire. Le christianisme apporte une vraie 'révolution copernicienne': après la parole de Jésus «quiconque regarde une femme avec convoitise a déjà, dans son cœur, commis l'adultère avec elle» (Mt 5,28), chacun est responsable de ce qu'il regarde (et non seulement pour ce qui concerne la sphère sexuelle) et le spectateur du cirque ou du théâtre ne fait pas exception. Le discours chrétien sur les spectacles, pour cet aspect, est donc dans une large mesure un discours sur la *concupiscentia oculorum* et sur la discipline du regard.

Bien qu'il se démontre capable d'analyser très finement le phénomène du spectacle, le discours chrétien n'est pourtant pas, dans son essence, une réaction idéologique contre certains aspects de la société contemporaine: sa raison d'être est plutôt théologique et vient de loin, de deux

idées fortes de la révélation chrétienne: celle de l'épiphanie divine dans la chair où Dieu se fait spectacle visible aux yeux de la foi, et celle de l'homme spectacle aux yeux de Dieu, co-acteur dans le drame sotériologique dont Dieu, avec l'incarnation du Fils est à la fois l'auteur et le protagoniste. Mais ces formes de 'spectacle divin' n'ont rien à voir avec les spectacles humains, parce que la relation entre le spectateur divin et l'acteur humain est tout à fait différente. Sur cette base, qui est essentiellement théologique, les écrivains chrétiens construisent un discours qui a aussi des conséquences morales, sociales et politiques et visent à la formation d'un nouveau style de vie urbaine non plus fondé sur la dimension spectaculaire.