

Title	Imitation théâtrale et jansénisme : Petite histoire de la mimesis au XVIIe siècle
Sub Title	一七世紀におけるジャンセニスムと演劇的ミメシス
Author	片木, 智年(Katagi, Tomotoshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1993
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.63, (1993. 3) ,p.48(309)- 57(300)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	松原秀一教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00630001-0057

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Imitation théâtrale et jansénisme

—Petite histoire de la mimesis au XVII^e siècle—

Tomotoshi KATAGI

“Imiter la nature” est un des principaux préceptes de ce que nous appelons de nos jours “la doctrine classique”. Cependant, lorsque les dramaturges du XVII^e siècle invoquent ce principe, qu’entendent-ils par là exactement? Répondre à cette question n’est pas tâche aisée. Car à cette époque, ni le concept d’imitation, ni celui de nature tel quel n’a fait l’objet de discussions suffisamment approfondies. Cela comme si ce principe allait de soi aux yeux de tous les contemporains, bien qu’en réalité, sa signification soit sensiblement altérée par rapport au modèle aristotélicien. On affirme souvent qu’en matière de théâtre, c’est la “vraisemblance” qui touche le public. Mais la vraisemblance à cette époque n’est à son tour qu’un réalisme relatif, consistant dans une conformité de l’objet à son image telle que la conçoit *convenablement* le public. Jouant le rôle de relier dynamiquement cet objet à sa représentation, l’imitation est donc une notion clé soutenant toute la théorie classique de l’art représentatif.¹

1 * * * Hérité de la poétique aristotélicienne, ce concept s’appuie en effet sur l’analogie que l’on établit communément entre le théâtre et la peinture, qui sont, selon l’expression de Godeau, deux «soeurs» nées de «l’imitation de la nature». Bien loin de mettre en lumière la problématique de la mimesis au XVII^e siècle, cette comparaison sert à camoufler la différence essentielle entre les deux arts et empêche de porter la réflexion sur la particularité de l’imitation théâtrale.

Nous avons plusieurs fois souligné que la portée de cette imitation ne se limite pas au niveau interne de la représentation théâtrale : au XVII^e siècle où le théâtre se représente pour rechercher son identité, pour montrer la modalité de son inscription dans le monde contemporain, l'imitation théâtrale se présente souvent en tant que métaphore de l'imitation sociale et inversement.

Dès lors, la mimesis théâtrale peut être envisagée dans deux perspectives différentes qui se recouperont néanmoins vers l'unique problématique de la conception de l'homme.

1) dans son rôle dans une société restructurée devant le regard absolu du Roi, et replacée dans le contexte d'un effondrement progressif des trois Ordres, dû notamment à la montée d'une bourgeoisie débordant la catégorisation traditionnelle du monde.²

2) dans son rôle devant le regard absolu de Dieu. Il s'agit donc de repenser la question de la mimesis dramatique dans la représentation traditionnelle de l'existence humaine. Le théâtre assume une double fonction de proposer un nouveau modèle d'existence, et de le resouder ensuite avec la représentation immuable du monde.

Dans ce bref travail, adoptant cette seconde perspective, nous nous limiterons à examiner quelques textes qui nous paraissent importants dans l'histoire de l'imagination théâtrale au XVII^e siècle.

Le Traité de la Comédie/Résistance de la vision ancienne

Rédigé par le jeune janséniste Nicole dans un contexte polémique, *Le Traité de la Comédie* est surtout connu par la réaction "hypersensible"

2*** A ce propos, voir notre travail antérieur : "La naissance du Théâtre François", *Etudes de Langue et littérature françaises* 58, 1991

que les débats ont suscité chez le jeune Racine.

Cependant, contrairement à ce que l'on pense rapidement, *Le Traité* n'est pas une simple condamnation du théâtre en général, mais surtout une condamnation portée sur le mouvement de ce siècle essayant de réhabiliter l'entreprise théâtrale auprès du public dévot. Le début de l'ouvrage l'indique nettement : «Il n'y a gueres eu que siecle ici où l'on ait entrepris de justifier la Comedie, & de la faire passer pour un divertissement qui se pouvoit allier avec la devotion.»³ Dans cette optique, le premier visé serait bien entendu une partie de Jésuites adoptant une opinion, sinon laxiste, du moins conformiste à l'égard de la question du divertissement. Mais l'objectif de Nicole n'en consiste pas moins à réfuter une série d'efforts à la fois théoriques et pratiques que mènent les partisans du théâtre pour réconcilier les deux principes théâtral et chrétien, qui sont à ses yeux absolument incompatibles.

Dans cette perspective, rappelons que le premier effort théorique de convaincre le public a été fourni par le poète Scudéry en 1639. Le titre lui-même reste audacieux : "*L'Apologie du théâtre*". Empruntant ainsi le terme religieux, Scudéry essaie de déculpabiliser le plaisir théâtral dans la conscience des spectateurs encore hésitants.

Quant aux ouvrages dramatiques proprement dits, la plupart des écrits ayant pour but de promouvoir le "Théâtre françois" restent prudemment silencieux sur ce rapport entre la "Comédie" et l'Eglise. Et cela tout en soulignant le statut de l'institution théâtrale qui s'intègre progressivement dans le contexte de la monarchie absolue et de l'avènement d'une nouvelle morale bourgeoise. Mais dans les années 40,

3 * * * Toutes les citations du texte de Nicole renvoient à l'édition établie par G. Couton : *Quatrième traité de la Comédie*, Belles Lettres 1961, p.39

on voit apparaître sur le tréteau une série de tragédies de martyre, lancées probablement par le grand succès de *Polyeucte*. Ces pièces peuvent être considérées comme autant de tentatives pour redonner à l'illusion dramatique l'éclat d'une morale chrétienne, en mêlant sur scène la spiritualité et la théâtralité. Nicole ne manque cependant pas de reconnaître dans ces pièces apparemment "édifiantes" un danger d'autant plus grand que les valeurs mondaines y sont soigneusement camouflées : «il faut quelque chose de grand & d'élevé selon les hommes ou du moins quelque chose de vif & d'animé ; ce qui ne se rencontre point dans la gravité & dans la sagesse chrétienne. Et c'est pourquoi ceux qui ont voulu introduire des Sains & des Saintes sur le Théâtre, ont été contraints de les faire paroître fiers, & de leur mettre dans la bouche des discours plus propres à ces héros de l'ancienne Rome, qu'à des Saints & à des Martyrs. Il faut aussi que la dévotion de ces Saints de Théâtre soit toujours un peu galante.» p.53

Il faut donc considérer que les efforts de l'institution théâtrale, que Nicole condamne, avaient bien une double orientation : orientation théorique menée par les "doctes" foisonnants et orientation pratique consistant dans la représentation d'une série de pièces de martyre. A ce propos, il est intéressant de relire le passage suivant du *Traité*. «On a donc taché de faire en sorte que la conscience s'accommodât avec la passion & ne la vint point inquiéter par ses importuns remors. Et c'est à quoi on a beaucoup travaillé sur le sujet de la Comédie.» p.40 Le Janséniste pénètre avec une perspicacité étonnante dans la signification de tout une campagne déployée par l'institution théâtrale.

Dès lors la question se pose de savoir ce que le janséniste accuse directement dans l'art dramatique, et surtout ce qu'il entrevoit à travers cette propagande massive de l'entreprise théâtrale, souvent soutenue à l'intérieur même du camp ecclésiastique. Quant à la pre-

mière question, la condamnation de Nicole est catégorique. Ce qui est mis en cause, ce ne sont pas seulement les “passions” que la Comédie ne cesse d'évoquer, mais aussi l'acte même d'“imitation” sous-tendant l'ensemble de la théorie dramatique de l'époque : «l'imitation de ces passions ne nous plaît, que parce que le fond de notre corruption n'excite en même temps un mouvement tout semblable, qui nous transforme en quelque force, & nous fait entrer dans la passion qui nous est représentée.» p.52 Le métier de comédien, c'est donc «un métier où des hommes & des femmes représentent des passions de haine, de colere, d'ambition, de vengeance, & principalement d'amour. Il faut qu'ils les expriment le plus naturellement, & le plus vivement qu'il leur est possible ; & ils ne le sçauroient faire s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes, & si leur ame ne se les imprime, pour les exprimer exterieurement par les gestes, et par les paroles. Il faut donc que ceux qui représentent des passions d'amour en soient en quelque sorte touchés pendant qu'ils la représentent. Or il ne faut pas s'imaginer que l'on puisse effacer de son esprit cette impression qu'on y a excitée volontairement» .Il suffit d'observer en effet «quels effets elles [comedies] produisent d'ordinaire dans les esprits de ceux qui les représentent, ou qui les voyent représenter.» p.41

Or il n'est pas sans intérêt de retrouver chez Scudéry⁴ la même conception du jeu théâtral : «comme la pierre d'Aymant comunique sa vertu au fer qui l'aproche, & ce fer à l'autre fer qui la touche en suite ; de mesme dans les Poëmes dramatiques, les passions bien représentées, ayant premierement atteint le Poëtte, passent de luy à l'Acteur qui recite, & de l'acteur au peuple qui l'escoute». A cet argument, l'auteur ajoute comme suit : «L'Ouy est sans doute celuy de tous les sens qui approche le plus, du propre siege de l'entendement & de la raison, qui

4 * * * *Apologie du theatre*, A. Courbé, 1689, pp.6-7

est le cerveau ; si bien qu'il corrompt aussi plus facilement l'ame, si ce qu'on recoit par luy n'est pas bon»

Les arguments des deux auteurs montrent ainsi une curieuse similitude, et dévoilent l'idée que l'époque se fait communément du théâtre : son essence étant constituée par l'imitation contagieuse, il permet de contrôler l'âme du spectateur à travers celle de l'acteur lui-même. Mais les points de vue des deux auteurs s'opposent radicalement concernant l'effet que l'imitation exerce sur l'âme du spectateur. Nicole n'admet aucunement la fonction cathartique que les partisans du théâtre ne cessent d'invoquer.⁵

Aux yeux de Nicole, l'imitation est en effet doublement suspecte : d'abord parce qu'elle imprime sur l'âme de l'acteur et du spectateur les passions représentées. Mais aussi parce que l'imitation enlève dans la conscience du spectateur cette "horreur" ou la défense psychologique que la vue d'une action véritable aurait pu produire. Ce deuxième point de vue revêt toute son importance, quand un double processus de distanciation s'opère dans la représentation. Le premier processus relève bien entendu de la nature même de l'imitation, de ce que l'on appelle "dénégation théâtrale". Le deuxième consiste dans "l'imitation de la belle nature", en une sorte d'embellissement moral que l'esthétique classique revendiquait. Car «si nous avons l'idée du vice dans sa naturelle difformité, nous ne pourrions pas en souffrir l'image» p51

5 * * * Dans l'une de ses lettres célèbres adressées à Godeau, Chapelain précise : (l'imitation en tous poèmes doit estre si parfaite qu'il ne paroisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-cy consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions desréglées, les objets comme présents ;) Remarquons que l'interprétation classique de la "catharsis" repose entièrement sur une conception moralisatrice de l'art. Mais l'auteur n'explique nulle part pourquoi l'imitation peut exercer cet effet "cathartique" sur l'esprit du spectateur.

On y voit élaborée autour de l'imitation une science de l'homme extrêmement profonde tout en développant la théorie innéiste de la mimesis aristotélicienne ; et ce sans avoir besoin de recourir au jargon psychanalytique de nos jours.

Cependant ce qui constitue, à nos yeux, la particularité de cet essai, c'est que l'auteur accorde une très grande importance au «langage des passions» que la "Comédie enseigne". Celui-ci joue un rôle capitale dans ce que l'on a appelé l'imitation contagieuse. Nicole y revient à deux reprises : «Que quelque soin qu'on ait de separer de la Comedie les objets des honnêtes, on ne la peut rendre permise, parce qu'elle inspire le plaisir d'aimer & d'être aimé, qu'elle apprend le langage des passions» p.49

«Mais les Comedies & les Romans n'excitent pas seulement les passions, elles enseignent aussi le langage des passions ; c'est à dire l'art de s'en exprimer & de les faire paroître d'une maniere agreable & ingenieuse...» p.50 Ce qui est contagieux, ce n'est pas seulement les passions représentées, mais aussi l'acte d'imitation, le moyen de les représenter ou les exprimer. On y voit condamné le principe même de tout le plaisir théâtral qui permet de revivre une autre existence fictive et qui donne ainsi à la vie une dimension complexe.

Conclusion/Petite Histoire de l'imitation au XVII^e siècle

Nous avons rapidement examiné le texte de Nicole pour mieux éclairer ce que le XVII^e siècle français voit dans l'imitation théâtrale. L'on pense communément que l'acte d'imiter implique on ne sais quelle force qui ne laisse intact ni l'imitateur, ni l'observateur. L'imitation est par ailleurs en elle-même contagieuse. Rappelons aussi que c'est précisément pour cette raison que l'imitation constitue la base de

l'instruction morale pour les partisans du théâtre.

Servant au début une conception moralisatrice de l'art, l'imitation est conçue comme médiateur d'un modèle idéal représenté et matérialisé sur la scène. Une imitation négative se fait également sur le modèle des «méchants punis», symbole du mal que l'époque doit identifier tout en précisant son contour. L'utilité morale que Scudéry invoque à propos de la «Comédie» repose encore sur cette idée assez simpliste d'imitation : «Lorsqu'une femme verra dans l'Alceste, la fidélité rescompensée, il ne sera rien de si difficile, qu'elle ne face pour son mary (...) malgré la foiblesse du sexe, signalera sa vertu, par l'imitation de cette Heroine» p.22

Signalons ici que toute théorie moralisatrice de l'imitation présuppose la modélisation d'un schéma manichéen dans la société ; ce qui est particulièrement vrai dans les années 30 où l'idéal d'honnêteté s'impose également pour la «purgation» de la Comédie. Mais suivant l'évolution du théâtre «classique», on constate que le modèle cesse de précéder l'imitation, car c'est précisément l'acte mimétique qui donne naissance à un modèle nouveau dont la société reste dépourvue. En d'autres termes, l'imitation au XVII^e siècle ne se contente pas de reproduire un modèle quelconque déjà existant, mais de former une interrogation sur l'existence humaine tout en créant devant le public un nouveau modèle d'existence au sein duquel se confrontent différentes valeurs et sentiments : personnage problématique que l'époque reste incapable d'assimiler sans la médiation d'une représentation théâtrale.

A ce sujet, il faut surtout noter deux événements cruciaux dévoilant un rapport paradoxal entre théâtralité et spiritualité : l'apparition du personnage de Genest sur la scène française des années 1640 et la création du personnage de Phèdre par Racine en 1677. Tout en exprimant à travers son corps l'incompatibilité profonde de la morale

mondaine et de la dévotion janséniste, le comédien Genest rejette le jeu. Le théâtre met en scène sa propre négation à travers la représentation d'une pièce enchâssée. Ressucité par la plume de Desfontaines, puis de Rotrou, le personnage de Genest réapparaît sur la scène française à ce moment capital où les deux valeurs se confrontent : valeur de l'imaginaire catholique se voulant rigoriste, et celle de l'imaginaire dramatique qui la concurrence avantageusement.

Quant à la Phèdre racinienne, c'est aujourd'hui un lieu commun de remarquer la profonde dualité qui marque le langage à la fois pathétique et rationnel de la fille de "Minos et de Pasiphaé". L'auteur remarque d'ailleurs : «La seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même. [...] Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.» Ce qui s'exprime à travers la voix de Phèdre, ce n'est pas seulement le langage des passions, mais le langage des passions qui s'accuse et se relativise devant le public, pour se détruire ensuite par la mise en scène finale de la mort de l'héroïne.⁶

En réalité, suivant cette évolution de la réflexion portée sur la nature humaine et à travers la création de personnages problématiques, le concept d'imitation théâtrale subit une profonde transformation. Il s'approfondit pour se rapprocher d'un autre concept important : celui d'expression/impression. Car, comme l'ont pressenti Desfontaines ou Nicole, imiter, c'est à la fois exprimer et imprimer. Il faut signaler que l'imitation recelait dès le début une fécondité exceptionnelle permettant de conduire les acteurs, les auteurs et les critiques vers une véritable

6 * * * Nous consacrerons un autre article plus développé à cette question de "personnages problématiques".

science de l'homme. C'est dans ce contexte que la notion d'"expression" et de sa contrepartie "impression" remplace celle d'imitation". Nous assistons ici à la naissance d'une théorie moderne de l'art représentatif. Retenons surtout que cette théorie a été élaborée non chez les doctes dont l'unique souci reste normatif, mais chez un détracteur du théâtre comme le janséniste Nicole.