

L'art et la règle

L'exemple du théâtre classique français

Michel Jeanneret
Université de Genève

Les auteurs de théâtre dont il sera question ici n'ont jamais comparu devant un tribunal; ils n'ont pas violé de loi dûment reconnue et n'ont pas été officiellement punis. On les a pourtant accusés, menacés, culpabilisés, on les a contraints à la prudence et à la rétractation. Mais qui est ce *on* accusateur? Quelle faute a été commise? On verra que les délits, les organes de la justice, les punitions, rien de cela n'est clair. L'incertitude règne, qui complique le jeu et engendre la peur¹.

Le XVIIe siècle français est placé sous la double autorité d'une Eglise militante et d'une monarchie absolue – la complicité du trône et de l'autel, comme on dit. Côté religieux, c'est le triomphe de la Contre-Réforme, qui, au plan public, renforce les institutions ecclésiastiques, donc la hiérarchie, la discipline et qui, dans la vie intime, impose aux fidèles des pratiques dévotes ainsi que des règles de comportement très rigoureuses. Il suffit de rappeler, par exemple, le rôle essentiel que jouent, dans la vie quotidienne, le directeur de conscience et l'obligation de confesser ses fautes. Dans la théologie pessimiste, d'inspiration augustinienne, qui règne alors, l'homme est a priori coupable (puisqu'il a hérité du péché originel), et doit avouer la moindre de ses désobéissances afin d'obtenir le pardon. Pour sauver le coupable de la damnation, on le soumet donc à la double juridiction des prêtres, qui doivent tout savoir, et de la conscience, qui se reconnaît fautive et tente de se réformer. Pour le dire autrement, l'Eglise de l'époque, bien plus qu'elle ne console et ne prêche l'amour, a plutôt une attitude répressive, policière et exerce, dans la sphère publique comme dans la vie privée, des pressions très fortes. Pas besoin de tribunal. Il suffit d'une chair, d'un confessionnal, pour instaurer un climat dominé par la crainte de la faute et du châtement.

¹ Cette communication, à laquelle j'ai gardé son allure orale, reprend des thèmes que j'ai développés plus longuement dans *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.

A côté de l'Église, je l'ai dit, il faut compter avec l'État, qui s'achemine vers le régime absolu de Louis XIV. Les deux pouvoirs sont d'ailleurs solidaires et défendent les mêmes intérêts. Il y a certes, dans le domaine civil, quelques lois qui sanctionnent clairement certains délits, comme le crime de lèse-majesté. Mais, dans l'ordre politique et social, les règles ne sont pas nettement codifiées, ou, quand elles existent, elles sont appliquées de façon erratique. Certaines rébellions sont réprimées dans le sang, d'autres sont traitées avec clémence. Ce vague juridique domine entre autres le fonctionnement de la censure, ce qui nous rapproche du théâtre. Qui exerce la censure? On assiste, durant le siècle, à un glissement de l'autorité ecclésiastique vers l'autorité civile, mais la répartition des tâches fluctue. Quelles sont les opinions et les publications qu'on réprime? Les critères sont mal établis et changent en fonction de différents paramètres, comme par exemple le climat politique, plus ou moins tendu; ou le rang social de l'auteur et les protections qui peuvent le mettre à l'abri; ou encore les moyens de la diffusion (l'imprimé, le manuscrit, la transmission orale, et, autre variable, la langue utilisée, le latin ou le français) qui impliquent des degrés de responsabilité différents. Tout cela fait que la frontière entre le licite et l'illicite est instable et que les plus rusés, ceux qui savent jouer avec le système, sont ceux qui s'en tirent le mieux.

Quoi qu'il en soit, les pressions qui s'exercent sur l'art et sur la pensée sont considérables. Ce qui produit en retour la volonté de se libérer, de défier les abus d'autorité. Plus la police des mœurs et celle des idées est dure, plus elle inspire aux esprits indépendants la volonté de s'émanciper. C'est ce qui arrive parmi ceux qu'on appelle les libertins – libertins de mœurs, libertins de pensée (souvent les deux à la fois comme Don Juan), qui se rebellent contre la *doxa*, surtout dans l'ordre religieux et, quand ils ne dissimulent pas, le paient chèrement.

Mais je prendrai plutôt l'exemple du théâtre, qui a été accusé d'immoralité et qui soulevait d'autant plus de méfiance, parmi les gardiens de l'ordre, qu'il attirait un large public. Commençons par la comédie. En quoi la comédie, par exemple celle de Molière, peut-elle choquer les bien-pensants? Par tradition, elle montre des mœurs libres, des personnages qui obéissent à leurs appétits. Un scénario très commun est le conflit des enfants et des parents; les premiers qui suivent la dictée du désir, qui revendiquent le droit d'aimer, et les seconds qui ignorent la force du sentiment et subordonnent le mariage aux règles sociales. Or qui gagne cette bataille? Dans la comédie, c'est l'instinct, la soif de bonheur, la spontanéité de l'amour qui ont raison. Les vieux sont associés à une morale stérile et répressive, ils imposent des règles contre-nature, dont les jeunes, qui

veulent jouir de la vie, réussissent heureusement à se libérer. On peut rétorquer que ce dispositif est parfaitement topique et fait partie d'un jeu si conventionnel qu'il ne scandalise personne. C'est vrai de plusieurs cultures qui reconnaissent à la comédie le droit de se moquer du pouvoir ou de renverser les règles établies, de la même manière qu'elles tolèrent les licences du carnaval, dans l'idée que la société a besoin de se libérer, du moins dans l'imaginaire, et que cette liberté ritualisée, cette fiction du monde renversé, au lieu de menacer le statu quo, contribuent au contraire à maintenir la stabilité sociale. Mais les dévots du XVIIe siècle sont trop intransigeants pour concéder à l'art un statut exceptionnel, qui lui permettrait d'échapper à la sanction de la morale et au respect des autorités établies. Molière a pu profiter d'une certaine tolérance, parce qu'il était protégé par le roi, mais certaines pièces lui ont valu des ennuis, comme *L'École des femmes*, *Tartuffe* et *Don Juan*.

Regardons maintenant vers la tragédie, qui connaît au XVIIe siècle un immense succès. Que montre la tragédie? Elle montre des personnages exceptionnels, à qui il arrive des aventures exceptionnelles. Ils habitent un monde dominé par la violence, la souffrance et affichent des conduites extravagantes ou scandaleuses. Pensez au paradigme du genre, Œdipe: un destin épouvantable, une punition atroce, des dieux méchants. Le spectacle de la tragédie classique est comme une descente aux enfers qui, comme dit Aristote, inspire la terreur et la pitié. Les dramaturges du XVIIe siècle héritent de ce modèle, qui est antique, mais ce qu'ils vont développer surtout est la connaissance des passions, l'analyse des émotions les plus intenses. Le personnage tragique est obsédé par une ou plusieurs passions. D'abord la passion par excellence, un amour exclusif, possessif, ravageur. Mais aussi d'autres passions, comme la jalousie, la vengeance, la haine ou la soif de pouvoir. Le héros type de Corneille est hanté par la volonté de puissance et par l'appétit de gloire. Le personnage de Racine s'abandonne à la fureur amoureuse, si bien qu'il souffre autant qu'il fait souffrir les autres. Pour le dire autrement, la tragédie révèle un univers archaïque et barbare, une violence animale qui surgit du fond de nous-mêmes et menace la vie en société. C'est bien cela que montre la tragédie: le spectacle des forces primitives que la civilité et la morale regardent comme pathologiques. Quels que soient l'excès, la démesure où il tombe, le héros tragique est un monstre qui sème la désolation autour de lui.

Tout cela serait parfaitement acceptable, pour les défenseurs de l'ordre moral, si le spectacle tragique, sans ambiguïté, montrait ces horreurs pour mieux les condamner et, en illustrant les conséquences désastreuses du mal, enseignait la vertu. Or c'est le contraire qui se passe, disent les

accusateurs. Car les sentiments et les actes des personnages, si sauvages soient-ils, ou à cause de leur sauvagerie, suscitent l'admiration. L'excès séduit, exalte, offre le mirage d'une forme supérieure de l'existence et, parce qu'il est grandiose, invite à une relation mimétique. Ce que je vois de plus beau et plus grand que nature, ne pourrais-je me l'approprier, afin d'accéder, à mon tour, à pareille plénitude? Au lieu de susciter le rejet, comme le voudraient les moralistes, l'outrance impressionne et risque même d'amorcer un processus d'identification.

L'ambivalence de l'idée de *passion* (qui est centrale dans la pensée du XVIII^e siècle) est significative. D'ordinaire, la passion (comme l'amour, la vengeance, la soif de pouvoir) est dénoncée comme une faiblesse, une maladie, un danger, mais l'évaluation est en train de changer. Dans le cours du siècle et, entre autres, sous l'effet de la tragédie, la passion va être revalorisée et perçue comme une expérience qui élève l'homme à son plus haut degré d'épanouissement. Éprouver des sentiments hors du commun, cela devient un signe de grandeur et de noblesse, un accomplissement et une émancipation que le spectateur admire et envie. On en viendra même à parler de belles passions, de passions généreuses ou sublimes – c'est le chemin qui mène vers l'exaltation romantique des sentiments extrêmes. Dans le paroxysme de la violence, on verra de la beauté: une fulgurance qui enthousiasme, une splendeur convulsive qui ravit l'esprit. Or, les ennemis du théâtre allaient dénoncer cette dérive, cette complaisance, et accuser les spectacles d'entraîner les âmes à leur perte. Ils parlent de contamination, comme si le théâtre était une peste contagieuse. Ils prennent donc la tragédie au sérieux, ils lui attribuent un réel pouvoir, en quoi il n'est pas sûr qu'ils aient eu tort.

Le théâtre est donc sulfureux, et pourtant il se porte mieux que jamais, il est à la mode. Que ce soit à Paris ou en province, à la cour ou à la ville, il touche différents publics. Les auteurs sont reconnus, respectés et même les comédiens qui, selon une vieille tradition, étaient méprisés et traités comme des canailles, commencent à être réhabilités et même admirés. Molière est un bateleur, un homme du peuple, mais Louis XIV l'aime et le protège. Non seulement les salles de spectacle sont pleines, mais les pièces, aussitôt après leur création, sont imprimées et seront bientôt intégrées au canon de la littérature classique.

Pourquoi donc ce succès? C'est que le public demande du rêve, il a besoin d'un espace où, loin des pressions sociales et morales, il puisse laisser libre cours à son imagination. Or le théâtre lui offre justement cette évasion, cette compensation imaginaire. On peut même faire l'hypothèse que, dans une société aussi autoritaire que celle évoquée plus haut, il existe

un rapport direct entre la censure, la répression d'une part, et le besoin de libération d'autre part. Pour expliquer ce mécanisme, je dirais que le théâtre prend en charge le désir que la morale condamne et refoule. A des degrés divers, plus ou moins respectueux des codes de la politesse, il refuse l'inhibition d'une culture emprisonnée dans son puritanisme, il lui oppose le besoin de dire le désir et de mettre à nu les passions. Il déjoue les tabous et se présente ainsi comme un remède possible à la loi du silence, qui conduit à une sorte de névrose collective. Il offre à l'imagination un terrain sur lequel déployer ses fantasmes, il soustrait le sujet à sa solitude, partage sa faute et le libère, si peu que ce soit, de sa culpabilité personnelle. Le théâtre remplirait donc une fonction compensatoire et rétablirait un équilibre. Il permet de rêver aux plaisirs interdits et de vivre, par procuration, une vie qui, pour être interdite par le code social, n'en est pas moins attirante. La répression aura donc été le catalyseur du théâtre: plus on veut censurer le désir, plus on crée le besoin d'un dérivatif. Faute de liberté, il faut pouvoir la fantasmer et se donner l'illusion qu'on la possède. Cette tâche essentielle, c'est celle du rêve, mais c'est aussi celle du théâtre et même de toute la littérature.

Que les partenaires en aient conscience ou non, le théâtre répond donc à un besoin. Il pourrait même garantir, dans la stabilité sociale et dans la vie psychique, un équilibre nécessaire. Malgré les intimidations et les accusations des dévots, les auteurs sont donc encouragés à revendiquer, pour leur travail de dramaturge, une part d'autonomie. Ils doivent être prudents, faire des concessions, mais ils continuent à répondre à l'attente du public et ils osent même, dans quelques rares textes théoriques, justifier leur entreprise. Arrêtons-nous un instant à l'exemple de Corneille.

Principale ligne de défense: l'argument du plaisir. Contrairement à la *doxa*, qui voudrait subordonner le plaisir à l'édification ou l'instruction morale, Corneille défend l'idée qu'une pièce est réussie si elle plaît. «J'ai remporté le témoignage de l'excellence de ma pièce, écrit-il à propos du *Cid*, par le grand nombre de ses représentations, par la foule extraordinaire des personnes qui y sont venues, et par les acclamations générales qu'on lui a faites»². A maintes reprises, dans les querelles littéraires du XVII^e siècle, les écrivains opposeront aux théoriciens ce même argument, qui à leurs yeux anéantit toutes les critiques: le principe de plaisir et le jugement du public. Enchantés par «l'éclat»³ d'une pièce comme *Le Cid*,

² Lettre à Boisrobert, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1980-1987, 3 vol.; t. 1, p. 805.

³ *Le Cid, Examen*, *ibid.*, p. 699.

les spectateurs se sont laissés ravir et ont ainsi démontré que l'espace du théâtre, le moment magique de la représentation, échappant à l'analyse rationnelle, disqualifient la pertinence des règles. Il y a dans *Le Cid* une scène qui a beaucoup choqué les bien-pensants: à l'acte III, Chimène, dont le père vient d'être tué par Rodrigue, son amant, le reçoit dans sa maison et lui avoue à demi son amour. Les accusateurs traitent Chimène de fille indigne, de «prostituée»⁴, ils blâment Corneille d'avilir le théâtre par un spectacle immoral, à quoi l'écrivain répond qu'au moment de cette scène, «il s'élevait un certain frémissement dans l'Assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable»⁵. La folle expression du désir et l'intensité des sentiments créent donc une sorte de magnétisme, qui porte l'expérience esthétique à son niveau le plus élevé.

De cette opposition entre les amateurs qui s'abandonnent à leur plaisir et les moralistes qui s'en méfient, Corneille tire une conclusion à la fois simple et forte: le théâtre doit son succès à son extravagance. S'il veut plaire, il doit s'ouvrir à l'insolite et à l'excès: «Si nous ne nous permettions quelque chose de plus ingénieux que le cours ordinaire de la passion, dit-il, nos Poèmes ramperaient»⁶. Pour échapper à la médiocrité, il faut rompre avec le bon sens et oser l'extraordinaire. Bien que *Le Cid*, dit-il encore, «soit celui de tous mes Ouvrages Réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau»⁷. D'où il découle une conclusion aussi nécessaire qu'audacieuse: sans liberté, pas de beauté.

Il y a là, dans le rapport qu'entretient la littérature avec la loi – la loi morale surtout, mais pas seulement –, un événement important. Corneille (et beaucoup d'autres, comme Molière, seraient d'accord avec lui) souhaite affranchir l'art de toute norme qui ne soit pas la sienne. Pour le dire autrement, il tente de placer le théâtre sous la seule juridiction de l'esthétique, c'est-à-dire d'une part le critère de beauté, d'autre part, celui de l'émotion. Cette volonté d'affranchir le théâtre de toute finalité autre que le plaisir se manifeste dans le scepticisme qu'affiche Corneille devant le fameux principe de *katharsis*, qui était alors un argument essentiel pour défendre la moralité de la tragédie. Réduite à sa plus simple expression, l'idée était que la représentation des passions et le spectacle des effets désastreux qu'elles provoquent nous font peur, nous persuadent d'être

⁴ Georges de Scudéry, *Observations sur «Le Cid»*, *ibid.*, p. 792.

⁵ *Le Cid, Examen*, *ibid.*, p. 702.

⁶ *Ibid.*, p. 702.

⁷ *Ibid.*, p. 699.

prudents, et par là même nous purifient de nos penchants mauvais. Or cette rassurante purification, Corneille n'y croit pas. La *katharsis* fonctionne à ses yeux comme un prétexte hypocrite, utilisé par les prudes pour prêter une finalité édifiante à un genre qui, de nature, est violent et extravagant. Elle sert à donner bonne conscience à ceux qui, fascinés mais gênés, veulent sauver à la fois la tragédie et la morale ou mettre la première au service de la seconde.

Nous sommes au XVII^e siècle à un moment où la littérature est en train de conquérir son indépendance, de devenir une valeur autonome, reconnue pour ses propres mérites. Un long combat d'émancipation s'amorce, dont aujourd'hui, depuis environ la moitié du XX^e siècle, nous cueillons enfin les fruits. Dans les régimes démocratiques, autour de nous, la liberté de penser et de s'exprimer, la liberté de créer sont reconnues, et ce droit est bien celui que les écrivains de l'âge classique demandaient déjà. Des droits aujourd'hui reconnus, certes, mais même dans nos sociétés libérales, nous savons que ce n'est pas si simple et que cette liberté connaît des limites. Comment traiter l'extrême violence de certains jeux vidéo? Comment gérer la diffusion des films pornographiques? Jusqu'où aller dans la licence de la satire politique et religieuse? Faut-il interdire des productions qui se réclament de la liberté de penser ou de créer, mais qui constituent aussi une menace potentielle pour la sécurité? Où passe la frontière entre l'art et la pure provocation? Où situer la limite entre le refus d'un refoulement hypocrite et l'exhibition de pulsions qui peuvent exercer, sur un public sans défense, une influence néfaste? Il y a là, surtout avec l'explosion mondiale et incontrôlable du web, des questions sérieuses, des hésitations légitimes et, parmi nous, un débat qui montre que les incertitudes du XVII^e siècle, les tensions entre les dramaturges et les moralistes, ne se réduisent pas, comme j'ai peut-être pu le laisser entendre, à une opposition simple entre des esprits éclairés et des esprits bornés. La tragédie montre des conduites violentes, elle risque d'éveiller des instincts dangereux, elle joue avec le feu, si bien que les ennemis du théâtre soulèvent un problème réel. Ni eux ni nous aujourd'hui ne pouvons ignorer le pouvoir de l'image, qui n'est pas seulement un objet esthétique, mais qui a une puissance réelle, une force performative qu'il serait naïf d'ignorer.

Ce problème n'est pas près d'être réglé, je ne prétends pas le résoudre, mais je voudrais suggérer, pour conclure, que les dramaturges classiques proposent une solution qui mérite de nous intéresser. Si, malgré la matière explosive de leur théâtre, ils ont échappé à des peines policières graves et, à quelques exceptions près, ont pu représenter leurs pièces, c'est qu'ils ont su balancer l'outrance des intrigues par la rigueur de la forme. C'est ici

qu'interviennent le style, la noblesse de la diction. Leurs œuvres racontent des histoires saugrenues, contraires à la morale, certes, mais elles adoptent une écriture extrêmement soignée, une langue majestueuse et artificielle. Le plus évident est la versification, mais il y a aussi les figures de rhétorique, le choix d'un vocabulaire élégant, bref, tous les signes de ce qu'on appelait le style élevé. De la sorte, les débordements de l'action se trouvent placés sous le contrôle de la mesure et de la raison. Le style, très codé, ritualisé, de la tragédie joue un rôle essentiel. Il fonctionne comme un voile ou un filtre qui limite les excès, qui les masque en partie, puisque la noblesse de la langue ne permet pas de tout dire, mais oblige à des allusions, des litotes, toute sorte de formules qui ne font que suggérer une vérité trop crue pour être exprimée directement. Entre l'objet lui-même – comme l'inceste de Phèdre ou la mort d'Hippolyte massacré par ses chevaux – et sa représentation, il y a donc le langage qui crée une distance et empêche l'identification primaire.

Dans les termes de l'âge classique, on dirait que la culture intervient pour domestiquer ou atténuer la nature. Il y a en nous une nature animale, des instincts sauvages, des pulsions qui parfois nous submergent, et le théâtre le montre, mais il montre aussi que nous avons la dignité de la pensée, que nous sommes capables de créer de belles formes et d'imposer, par le *logos*, une règle à nos conduites. La qualité esthétique, l'harmonie et la perfection technique qui sont si importantes dans l'art classique sont donc bien plus que de simples ornements. Elles sont fonctionnelles dans la mesure où elles garantissent le contrôle de l'esprit sur les forces primitives, ou, au moins, font de nous des êtres qui touchent aux deux extrêmes: la bestialité mais aussi la plus haute sophistication. La forme classique, et particulièrement celle, très stricte et conventionnelle, de la tragédie a été critiquée, depuis le romantisme, comme une contrainte scolaire, artificielle, incompatible avec l'élan créateur. On a oublié qu'elle exerçait une sorte de police intérieure, qu'elle fonctionnait comme une autocensure et qu'elle permettait de dire, sans scandale, les choses les plus audacieuses. Plutôt que s'exposer à une juridiction extrinsèque, les auteurs ont défini leurs propres règles, des règles qui, bien loin de limiter leur liberté, leur ont permis au contraire de mener très loin l'enquête sur les contenus de ce que nous appelons aujourd'hui l'inconscient.