

Contribution *Grotesque et spatialité au théâtre*. Colloque international pluridisciplinaire à l'Université de Limoges, du 1^{er} au 2 février 2007. La publication des actes est en préparation : Florent Gabaude et al. (dir.): *Grotesque et spatialité au théâtre*, Bern et al.: Peter Lang 2008/2009. Toute reproduction du texte entier demande l'autorisation de l'auteur ; toute citation selon les usages scientifiques doit être accompagnée d'une référence au colloque et aux actes.

© Till R. Kuhnle

Référence : <http://tillkuhnle.homepage.t-online.de/Texte.html>

Le péché du grotesque – considérations sur la théologie politique dans le théâtre français du 17^e siècle

Till R. Kuhnle

Dans sa *Préface de Cromwell*, Victor Hugo situe au seuil de la poésie moderne « trois Homères bouffons » Arioste, Cervantès et Rabelais.¹ Selon lui, la vraie poésie moderne à venir, la poésie romantique, devra s'inspirer du christianisme : « Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière ». La poésie moderne, le drame, est censée reproduire ce réel qui « résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque ». Ainsi, « la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires » ; elle doit se tourner vers la Création dans sa totalité : « tout ce qui est dans la nature est dans l'art ». En tant que manifeste, *La Préface de Cromwell* s'en prend particulièrement à la tradition théâtrale du classicisme, notamment celle de la tragédie ayant évité le *grotesque* « comme mauvaise compagnie ».²

Le romantisme se met à vanter le moyen âge avec ses *chimères*, avec son art chrétien pourtant riche en êtres fabuleux : les sculptures et les fresques devant et dans les églises expriment les forces du Mal et de la séduction. Or, les représentations caricaturales des malfaiteurs sont également *grotesques* : tout en suscitant le rire, ils restent des condamnations du péché. Derrière le *grotesque* apparaît la risée du diable qui est le grand « bouleverseur » et « calomniateur » (διάβολος), mais aussi le grand séducteur.³ Les grimaces du diable accompagnent les convulsions des hommes jetés au purgatoire. Ainsi les illustrations médiévales – et bien au-delà – de la tentation sont souvent accompagnées de figures *grotesques*. Dans l'architecture romane et gothique, le *grotesque* et le sacré paraissent se disputer l'espace d'un décor qui 'met en scène' le triomphe sublime de la foi. Quand l'« automne » du Moyen Âge s'annonce,⁴ Dante transporte ces figures sur la 'scène' de son tableau épique *La Divina Commedia* : le difforme et le répulsif font partie de la nature

¹ Victor Hugo : « Préface de Cromwell », ds. : *Critique (Œuvres complètes XI)*, Paris : Laffont (Bouquins) 1985, 1-39, 13. Cf. l'article de Hans-Robert Jauß : « Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur », in: Hans-Robert Jauß (dir.): *Die nicht mehr schönen Künste (= Poetik und Hermeneutik 3)*, München: Fink 1968, 143-185. Dans les sillages du romantisme, mais tout en restant fidèle aux catégories d'une analyse « classiciste » (cf. *op. cit.*), l'hégélien Karl Rosenkranz publie en 1853 son *Ästhetik des Häßlichen*.

² Pour les citations cf. Hugo, « Préface de Cromwell » *op. cit.*, 16 sq.

³ Cf. Jauß, « Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen... », *op. cit.*, 152sq.

⁴ Cf. Johan Huizinga: *Der Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*, traduit du néerlandais par Kurt Köster, Stuttgart; Kröner 1975, 42.

corrompue de l'homme. Bien qu'il ne s'agisse pas chez Dante d'une scène de théâtre, il s'ensuit qu'il confirme l'image de la *comédie* – « pièce de théâtre » (quelque soit le genre) ou « théâtre » – avec ses représentations souvent caricaturales et fantaisistes de l'humain trop humain comme haut lieu du péché et de la séduction : depuis les Pères, notamment depuis St. Augustin, la théologie considère le spectacle – donc la *comédie* – comme la grande tentation sur cette 'scène' qui, à l'âge baroque, sera définitivement connue sous le nom de *theatrum mundi*.

Pour le Moyen Âge, l'évocation du péché sous la forme du *grotesque* est censée barrer la route au péché. Cette ambiguïté caractérise aussi le théâtre médiéval où, à travers les siècles, le *grotesque* gagne de plus en plus les endroits tenant lieu de scènes pour y trouver son apothéose vers le 15^e siècle quand il complète, souvent en tant que farce, le spectacle pour créer une image du monde dans sa totalité – bref : *theatrum mundi*.⁵ Les représentations carnavalesques sur les places publiques font triompher le *grotesque* et finissent par confirmer la condamnation du théâtre par une grande partie du clergé. Ce n'est qu'avec le classicisme – ou plutôt les classicismes – s'imposant depuis la fin du 16^e siècle que l'espace théâtral est définitivement transformé en espace clos pour instaurer la tragédie comme *genre royal* : un mur invisible sépare la scène, l'action et les protagonistes des spectateurs. Avec le triomphe de l'aristotélisme, le terme « comédie » commence à être réservé pour désigner des pièces qui provoquent le rire. Et ce sera le classicisme dans la tradition du grand siècle qui sera rejeté par le romantisme.

Depuis le romantisme, l'iconographie du Mal dans la tradition médiévale ainsi que les mises en scène burlesques d'un Breughel à l'époque de la Renaissance, par exemple, sont définitivement associées à un réalisme de tendance hyperbolique tourné à la fois vers la cruauté et vers le comique pour former le *grotesque*. L'origine du terme, par contre, remonte à la Renaissance. Tout en développant son classicisme selon le modèle antique, cette époque vante l'émancipation du *volgare* et ainsi l'union heureuse de l'érudition et de la culture populaire qui, dans les littératures romanes, donne lieu à l'œuvre d'un Arioste, d'un Boccaccio, d'un Rabelais ou – plus tard – d'un Cervantès. Mais au sein même des cours italiennes et françaises de la Renaissance s'établit un style qui cherche à susciter les sens par l'exagération des lignes, la disproportion et la prolifération des détails : le maniérisme. Selon Ernst Curtius, Arnold Hauser et leurs disciples respectifs, le maniérisme du 16^e siècle avec son penchant pour des formes *grotesques* signifie une contestation inhérente à tout classicisme.⁶ C'est donc à cette époque marquant l'apogée de la Renaissance que le terme *grottesca* apparaît pour la première fois en italien. Dérivé de *grotta* (la « grotte »), *grottesca* désigne une décoration murale riche en ornements qui rappelle celle des fresques du palais de Néron (*domus aurea*) découvertes par des fouilles vers la fin du 15^{ème} siècle.⁷ Toutefois, ce

⁵ Cf. notamment les chapitres IV et IV dans Charles Mazouer : *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris : SEDES 1998.

⁶ Curtius et Hauser cherchent à éviter le terme « grotesque ». Hauser souligne que *it. maniera* n'a développé son sens péjoratif (et ainsi contestataire) qu'à partir du 17^{ème} siècle (Arnold Hauser : *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München : Beck 1983 [1^{ère} édition : 1953], 377-387). Pour Ernst Robert Curtius, « maniérisme » et « classicisme » sont deux éléments inséparables dans sa conception dualiste des arts : *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen / Bâle : Francke 1993, pp. 276sq. (« § 1. Klassik und Manierismus »). Le « maniérisme » s'oppose contre une conception idéaliste de la nature tout en représentant l'anti-naturel (cf. *op. cit.*, p. 286 : « § 3. Formale Manierismen »). Son système de référence est la rhétorique (cf. *op. cit.*, pp. 278-286 : « § 2. Rhetorik und Manierismus »).

⁷ Pour les références cf. Ulrich Weisstein : Art. « Grotteske », ds. Gert Ueding (dir.) : *Historisches Wörterbuch der Rhetorik III*, Tübingen : Niemeyer 1996, p. 1196sq. Moins exhaustif : Dominique Iehl : *Le Grotesque*, Paris : PUF 1997, 5-8. Les précisions concernant les termes français mentionnés dans la suite sont tirées de l'article « grotesque » du *TLF* – si d'autres sources ne sont pas citées. Pour l'histoire du mot « grotesque » dans les différentes langues ainsi que des concepts qu'il désigne, cf. aussi : le chapitre « The Word 'Grotesque' » et « Appendix : N.E.D. Definitions », ds. Arthur Clayborough : *The Grotesque in English Literature*, Oxford : Clarendon 1967, 1-20 et 252-256 ; Frances K. Barasch : *The Grotesque. A Study in Meanings*, Paris : 1971 ;

n'est qu'à partir du 19^e siècle, notamment à partir du romantisme avec sa revalorisation de l'œuvre de Rabelais – et de sa glorification du Moyen Âge – que le terme *grotesque* a commencé à développer une signification plus vaste pour devenir une catégorie esthétique, voire anthropologique. Wright et Schneegans le considèrent avant tout sous l'aspect du comique et satyrique,⁸ pendant que Kayser entreprend un pas décisif dans l'élaboration d'une théorie du *grotesque* comme l'expression du monde moderne sous l'emprise de l'aliénation (en dernière conséquence dans les deux sens du terme français) : « das Groteske ist die entfremdete Welt ».⁹ Selon lui, le *grotesque* ne désigne pas un monde onirique et fantastique – même si les apparences sont parfois les mêmes – mais un monde ayant perdu son aspect familier : le *grotesque* et le *bizarre* commencent à être confondus avec l'*absurde*.¹⁰ Le travail de Kayser sera suivi par plusieurs ouvrages théoriques importants¹¹ – dont celui de Mihail Bakhtine.

Très probablement inspiré par le concept du dionysiaque de Nietzsche, Bakhtine y voit l'expression d'une culture populaire qui ne s'oppose non seulement à tout « classicisme », mais qui met en question le concept moderne – donc « classiciste » – du corps confiné dans des limites bien tracées.¹² Ce qu'il paraît ignorer, c'est le côté rhétorique du *grotesque*¹³ – et de cette corporalité « moderne » ou « classiciste ». Le conflit entre eux se joue sur une scène établie par une théologie dénonçant le grotesque comme l'expression du Mal – une théologie qui se trouvera, à l'âge classique, définitivement perpétuée par une « théologie politique ». Mais avant de regarder de près la position du *grotesque* face à la *doctrine classique*, nous nous permettons encore une digression sur le romantisme.

Dans son essai *Du Fantastique en littérature*, le romantique Charles Nodier souligne la valeur rhétorique du fantastique – tout en distinguant le *fantastique religieux*, notamment dans l'*Apocalypse*, de la *fantaisie purement poétique* qui « se revêt au contraire de toutes les grâces de l'imagination. Elle n'eut pour objet que de présenter sous un jour hyperbolique toutes les séductions du monde positif ».¹⁴ Il y a donc plusieurs termes qui sont directement associés au *grotesque* : la *chimère*, le *fantastique*, le *monstrueux*, le *comique*, le *maniéré*, le *populaire*, l'*hyperbole*, la *disproportion* – et la liste est loin d'être close. Et ce sont tous des termes qui – dans la tradition théologique – renvoient aux avatars du Mal, au diable.¹⁵

Eliševa Rosen : Art. « Grotesk », ds. Karlheinz Barck et al. (dir.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. II*, Stuttgart / Weimar : Metzler 2001.

⁸ Cf. Wright: *A History of Caricature and Grotesque*, op. cit.

⁹ Wolfgang Kayser : *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg / Hamburg : Gerhard Stalling 21961 [1^{ère} édition de 1957], 198. Pour le développement d'un discours théorique sur le *grotesque* des débuts à Kayser dans un contexte philosophique, cf. les chapitres II à IV ds. Clayborough, *The Grotesque in English Literature*, op. cit., 21-69.

¹⁰ Cf., p. ex., Philip Thomas : *The Grotesque*, Londres : Methuen 1972, 29sqq.

¹¹ Parfois, les travaux aboutissent sur des définitions trop générales comme, p.ex., Thomas : *The Grotesque*, op. cit., 27 (pour la critique cf. Rosen : Art. « Grotesk », op. cit., 880).

¹² Cf. le chapitre V, « Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen » dans Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (stw) 1995, pp. 345-412 (pour la relation Bakhtine-Nietzsche cf. Till R. Kuhnle: « Der Ernst des Ekels », in: *Archiv für Begriffsgeschichte XXXIX*, Bonn 1996, 268-325).

¹³ Chez Curtius, par contre, système de référence pour désigner les formes du maniérisme est bien la rhétorique : Curtius : op. cit., pp. 278-286 (« § 2. Rhetorik und Manierismus »).

¹⁴ Charles Nodier : « Du fantastique en littérature », in : *Œuvres V. Rêveries*, Paris 1832-1837, repr. Genève : Slatkine 1968, 69-112, 74.

¹⁵ Un exemple pour ce rapprochement du grotesque au mal se trouve chez Wieland (1755) qui défend la caricature contre les reproches d'un prêtre fictif – tant qu'elle n'est tournée ni vers le grotesque ni vers le summum de l'abject – « Abscheulichkeit » – qui caractérise le monstre – « Ungeheuer » (Christoph Martin Wieland : « Unterredung mit dem Pfarrer von *** », ds. *Gesammelte Schriften I. Abteilung : Werke IX. 14. Prosaische Schriften I 1773-1783*, éd. Wilhelm Kurrelmeyer, Berlin : Weidmann 1928, 26-73, 63 sq.). Pour le prêtre, le *grotesque* (sous forme de caricature) est l'image même du péché, pour son interlocuteur, il représente la négation de toute représentation esthétique : « Übetriebene Zerrbilder können nur Gelächter oder Ekel

Emprunté à l'Italien, le mot *grotesque* fait son entrée dans la langue française au 16^e siècle (1531 subst. *crotisque*, 1536 subst. *grotesque*, 1566 adj. *grotesque*) pour désigner, notamment en peinture, un « ornement capricieux » (*crotisque*) ou une « figure caricaturale ou fantastique » (subst. *grotesque*). En effet, le *grotesque* (17^e siècle) en tant que « mélange fantasque diuerses peintures, comme de festons, fleurs, balustres, guillochis, tables d'attante, animaux, monstres, &c. », donc en tant que « miscella pictura » / « ludicrum et miscellum picturae genus »,¹⁶ est à l'opposé des principes qui seront ceux du classicisme développé du grand siècle : *clarté* et *pureté*. Dans la suite, « grotesque » deviendra un synonyme pour « difformité » / « difforme » dans tous les arts ainsi qu'en rhétorique.¹⁷ Au 17^e siècle Pierre Corneille parle d'un « crotisque récit de voyage »¹⁸ qui « provoque le rire par son extravagance » (*TLF*), Thomas Corneille (citant Felibien) d'une « Maniere licentieuse de représenter en peinture ou de relief des hommes & des bestes qui ont quelque chose de chimerique »¹⁹ qu'il appelle *une* « grotesque » ou d'Aubignac, dans sa *Pratique du Théâtre*, des « danses des honnestes » et des « postures grotesques des satyres ».²⁰ Et dans le dictionnaire Richelet, on peut trouver la précision que « grotesque (s) » désigne « des figures qui représentent des choses qui n'ont jamais été », des « Imaginations folles » ou des « Imaginations mal fondées ».²¹ Alors, il s'agit de représentations qui vont à l'encontre de la Raison et donc de la « vraisemblance »,²² ce terme si étroitement lié à celui de « bienséance » et renvoyant ainsi à l'idéologie de la Cour et de la Ville.

Dans l'*Argument* de sa comédie *Les Visionnaires*, Desmarets de Saint-Sorlin dénonce le « grotesque » comme l'expression du mauvais goût du peuple dont se distinguent les honnêtes gens : « Le peuple a l'esprit si grossier et si extravagant qu'il n'aime que les nouveautés grotesques ». Selon Desmarets, le peuple préfère les monstres aux chefs d'œuvre de l'art et de la nature. Et pour plaire à ce peuple, les poètes créent « des pièces extravagantes, pleines d'accidents bizarres, de machines extraordinaires et d'embrouillements de scènes, et qui affectent les vers enflés et obscures et des pointes ridicules au plus fort des passions ».²³

Toutefois, ce siècle placé sous le double enseigne de l'art classique et du baroque s'avère riche en productions littéraires tournées vers des formes *grotesques* qui accentuent – bien dans la tradition médiévale – les horreurs de la tentation et d'un destin funeste. Dans ce contexte, l'adjectif *tragique*²⁴ désigne un ici-bas soumis à l'horreur et la détresse pour que

erwecken » (op.cit., 68). En d'autres termes : le grotesque marque l'*anti-aisthesis* (cf. Kuhnle: « Der Ernst des Ekels », *op. cit.*).

¹⁶ Art. « grotesque », ds. : Philibert Monet : *Invantaire des deus langues françoise et latine assorti des plus utiles curiositez de l'un et de l'autre idiome*, Lyon : C. Obert, 1636.

¹⁷ C'est Montaigne qui appelle ses essais : « crotisques et corps monstrueux » – Montaigne, « De l'amitié » (= *Essais* I, xxvii), ds. : *Œuvres complètes*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris : Gallimard (Pléiade) 1999, 181-193, p. 181.

¹⁸ Pierre Corneille : *L'illusion comique*, ds. : *Œuvres complètes I*, textes établis par Georges Couton, Paris : Gallimard (Pléiade) 1980, pp. 611-688 p. 644 – cf. aussi note p. 1436.

¹⁹ Article « grotesque s. f. » ds. : Thomas Corneille : *Le Dictionnaire des arts et des sciences*, Paris 1694.

²⁰ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* (IV.7), ds. : François-Hédelin d'Aubignac : *La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique* (d'après l'édition Amsterdam 1715) [en français, sous la direction de Hans-Jörg Neuschäfer], München Fink 1971. Livre III.2.

²¹ Pierre Richelet : *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses : plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes, avec les termes les plus connus des arts et des sciences, le tout tiré De l'usage et des bons auteurs de la langue françoise*, Genève : Jean Herman Widerhold 1680.

²² Ainsi chez Pierre Corneille : « Discours de la Tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire », ds. *Œuvres complètes III*, textes établis par Georges Couton, Paris : Gallimard (Pléiade) 1987, pp. 143-173, p.167

²³ Desmarets de Saint-Sorlin : *Les Visionnaires*, ds. : *Théâtre du XVIII^e siècle II*, textes établis par Jacques Scherer, Paris : Gallimard (Pléiade) 1986, pp. 405-492, p. 407.

²⁴ A côté des références au genre de la tragédie et son style (« élevé, sublime »), Richelet note également la signification « funeste, fâcheux », répandue depuis la fin du 16^e siècle (cf. « tragique » dans *TLF*).

l'âme trouve son élévation dans l'au-delà : le ton apocalyptique des *Tragiques* du huguenot Agrippa Aubigné en témoigne parfaitement et le catholique Jean-Pierre Camus reprend le topos *theatrum mundi* pour le transformer en *L'Amphitheatre Sanglant ou sont representees plusieurs actions Tragiques de nostre temps* (1630). Durant les trois premières décennies du 17^e siècle, ce *theatrum mundi* de la souffrance domine aussi la scène. Le drame hagiographique, la tragédie chrétienne (it. *tragedia di sacra*, sp. *comedia de santos*) – à l'instar du *Martyre de Sainte Catherine* (1618) de Boissin de Gallardon – transpose les horreurs vécues ainsi que ses justifications dans un « théâtre de la cruauté » sur le fond d'une « mort mêlée à la vie, présente dans des corps sanglants, tordus, convulsés ».²⁵

L'épithète *tragique* s'applique autant à la tragédie chrétienne qu'au drame baroque tout court – à savoir : les tragédies et tragi-comédies d'un Alexandre Hardy qui traitent avec un réalisme cru des sujets comme le viol et le meurtre (*Scédase, où l'hospitalité violée* de 1605/1615 ou *La Force du sang* de 1625/26), des sujets qui soulèvent notamment le problème de la représentation sur scène des actes de cruauté. Par sa violence, la rhétorique de cette littérature *tragique* se situe – comme on l'a déjà démontré – au même plan que le *grotesque* (et ainsi le *fantastique*) qui ne deviendra une catégorie esthétique qu'avec le 19^e et le 20^e siècles. L'amplification (*amplificatio*) « maniérée / maniériste », l'excès d'hyperboles et donc d'un *stilus tumidus*,²⁶ unit le langage de la *violence* et celui du *grotesque* pour produire un effet pathétique. Le *pathos* en rhétorique cherche à émouvoir le public tout en suspendant l'argument ; en littérature c'est le discours d'une passion sans borne, un discours qui va à l'encontre du sublime. Mais certaines œuvres du 16^e siècle français témoignent déjà d'une littérature qui prend explicitement ses distances par rapport à la réalité tout en renouant avec la tradition théâtrale des anciens. Dans la préface à son drame biblique *Saül le furieux*, Jean de La Taille considère la tragédie *faicte selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques* serait à la hauteur de son époque tourmentée, à condition qu'elle ne représente point les souffrances vécues par les contemporains – « [...] les piteux desastres aduenues naguerrres en la France par nos Guerres civiles, fussent si grãds [...] qu'il ne faudroit ia d'autre chose que pour faire des Tragedies: ce neãmoins pour n'en estre du tout le propre subject, pour ne remuer nos vieilles & nouvelles douleurs, volõntiers ie m'en deporte, aimant trop mieux descrire le malheur d'autruy que le nostre [...] ».²⁷

Avec *Hector* de Montchrétien (vers 1604), la tragédie se met à s'imposer d'emblée comme « genre royal » propre à faire valoir la puissance et la magnificence de la monarchie et particulièrement d'Henri IV – qui « fut en ses jours le vif image et vrai patron de la valeur royale, et aux âges futurs sera le seul et unique but où s'efforceront d'atteindre ceux que la noblesse du sang et le soin de la nourriture sépareront du vulgaire ».²⁸ C'est ainsi que Montchrétien annonce le grand siècle.

En fait, la *doctrine classique* – cette esthétique issue des grandes querelles littéraires du 17^e siècle, des querelles menées avant tout dans des préfaces²⁹ – a su bannir le *grotesque* dans le sens le plus large du terme de la tragédie et en partie de la comédie pour arriver à un

²⁵ Jean Rousset: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Librairie José Corti, 1954, p. 84.

²⁶ Cf. Guido Naschert: Art. « Hyperbel », ds.: Gert Ueding (dir.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik III*, Tübingen : Niemeyer 1996, 115-122, 119.

²⁷ Jean de La Taille : *Saül le furieux, tragédie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux auteurs tragiques, plus une remonstrance faicte pour le roy Charles IX à tous ses subjects, à fin de les encliner à la paix, avec hymnes, cartels, épitaphes, anagrammatismes et autres oeuvres d'un mesme auteur*, Paris : F. Morel 1572, ii.

²⁸ Montchrétien : *Hector. Tragédie*, ds. : *Théâtre du XVIIe siècle I*, Paris : Gallimard (Pléiade) 1975 [textes établis par Jacques Scherer], pp. 3-83, p. 4.

²⁹ Cf. l'anthologie établie et commentée par Giovanni Dotoli : *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*, Paris : Klincksieck 1996.

« aveuglement salutaire » d'un genre devenu moralement suspect à lui-même.³⁰ La chasse au *grotesque* va de pair avec une « anthropologie négative »,³¹ négative puisqu'elle développe son image de l'homme uniquement à travers le rôle qu'il assume dans cet ensemble de conventions réglées par la *bienséance* à travers le discours qui l'instaure tout en soumettant l'argument topique et ses syllogismes à l'épreuve de la Raison pour sceller désormais le 'séant'. Selon le sociologue Niklas Luhmann, cet ensemble de conventions est le produit d'un interminable processus d'autoréflexion au sein même de la société mondaine.³² L'homme est donc déterminé par cette seconde nature rhétorique qui ne connaît de corps qu'en tant qu'objet d'une représentation qu'on pourrait nommer « esthétique ». D'ailleurs, la préciosité, cette « pointe du baroque »³³ dans la société du grand siècle, se situe à la limite de cette pratique : son apparence *grotesque* se développe à l'intérieure de la communauté discursive constituée par la Cour et par la Ville ! Par l'excès des périphrases, ce style efféminé défend le « corps » – soulignant ainsi encore sa soumission à une sémiologie mondaine. Malgré la *doctrine classique* triomphante, le 17^e siècle reste placé sous l'enseigne du baroque parce qu'à l'époque dite baroque, comme le souligne Green, « la base structurelle de tout discours littéraire, voire, de toute construction de l'esprit humain, était la rhétorique ».³⁴ La distinction entre classicisme et baroque relève donc de celle entre deux rhétoriques ayant, à la fin, deux destinataires différents. Le discours « classiciste » reflète la vision de l'homme idéal de la Cour et de la Ville, il s'adresse à un publique qui n'est plus à convaincre et qui accepte sa soumission au seul roi régnant dans la sphère inaccessible et sublime du tragique. Le discours baroque, par contre, est celui de la pompe et du pathétique qui est entonné dans tous les arts quand le pouvoir spirituel ou politique cherche à s'imposer, elles sont les attributs indispensables dans la mise en scène de la grandeur royale face à un peuple qui ne fait point partie de cette sphère.³⁵

Chez les artisans de la doctrine du grand siècle, on trouve des termes pour dénoncer les manifestations qui vont à l'encontre de cette « anthropologie » de la Cour et de la Ville. Selon La Bruyère, Rabelais et Marot « sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits ». Il s'en prend notamment à l'œuvre rabelaisienne : « [...] son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse, et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille ».³⁶ Les termes qui résument ici la notion de *grotesque* sont le « difforme » et le « monstrueux », mais aussi « l'ordure » et la « canaille » – bref : tout ce qui est (morale) laid ou, pour prendre le terme qui résume la hantise d'une Cour sainte et ainsi des personnage dans le théâtre de

³⁰ Cf. Laurent Thirouin: *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris : Honoré Champion 1997.

³¹ Karlheinz Stierle: « Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil », in: Fritz Nies / Karlheinz Stierle (dir.): *Französische Klassik*, München: Fink 1985, 81–138, 84.

³² Cf. p.e. Niklas Luhmann : *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 107sq.

³³ Rousset : *op. cit.*, p. 241.

³⁴ Eugène Green : *La Parole baroque*, Desclée de Brouwer 2001, p 25. Antoine Arnauld et Pierre Nicole l'ont bien souligné par leurs travaux !

³⁵ Cf. Pierre Nicole : « De la Grandeur », ds. : *Œuvres philosophiques et morales*, textes établis par Charles Jourdain : Paris 1845 (repr. Hildesheim/New York 1970), 385–423; Till R. Kuhnle : « Klassizismus / Klassik 2. Frankreich », ds.: Ueding, Gert (dir.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik IV*, Tübingen: Niemeyer 1998, Sp. 1005-1022.

³⁶ La Bruyère: *Les Caractères ou les mœurs du siècle*, ds. : *Œuvres complètes*, édition établie par Julien Benda, Paris : Gallimard (Pléiade), p. 78 (§ 43).

Racine, tout ce qui est « infâme ».³⁷ Sur la scène du théâtre classique ainsi que dans le « commerce du monde » ayant lieu à la Cour et à la Ville, l'*infâme* désigne tout ce qui échappe aux conventions établies. Il signifie plus qu'une simple infraction aux règles de la *bienséance* qui, à leur tour, sont le produit de l'interaction au sein de la plus saine partie de la Cour et de la Ville. Et ces règles trouvent leur expression dans les œuvres des grands auteurs qui se soumettent à une autocensure de la république des lettres, d'une autocensure astucieusement institutionnalisée avec la création de l'*Académie française* par Richelieu. Cette autocensure n'est point à confondre avec la censure tout court : celle-ci vise les œuvres à priori inadmissible pour des raisons politique ou religieuses, donc des œuvres *infâmes*. Alors, l'étiquette *infâme* est accolée aux œuvres ainsi qu'aux êtres et leur comportement qui se situent en dehors de la société obéissant aux règles de la *bienséance*. Et *infâmes* sont notamment ceux qui succombent aux songes funestes qui les poussent à abandonner leur devoir. Ainsi la *Sophonisbe* de Mairet et mise en garde de ne pas succomber aux « monstres en peinture » qui hantent les songes peu « gracieux ».³⁸

Le disgracieux (et ainsi l'*infâme*) désigne non seulement un comportement monstrueux comme celui d'un Néron mais aussi un excès dans la représentation des passions. C'est par la manière de la représentation des vices de la nature et de ceux dans le comportement des hommes que le théâtre s'oppose à l'*infâme*. Selon D'Aubignac, le théâtre devient le lieu « [...] où les manquemens de la Nature, & les fautes des actions humaines doivent être rétablies [...] Ainsi par l'ordre des choses qui se disent, on reforme ce que la nature a de defectueux en ses mouvemens ; & par la varieté sensible des Figures, on garde une ressemblance du desordre de la Nature ».³⁹

La tragédie demande qu'on enlève au tragique son vrai caractère pathétique qui excite les sens. L'hyperbole – en dernière instance le « maniéré » et donc le *grotesque* en rhétorique – est sacrifiée à ce style modéré du classicisme marqué par son « effet de sourdine ».⁴⁰ Il ne s'agit pas d'instruire le public – la plus saine partie de la Cour et de la Ville – mais de mettre en scène la validité de l'*aptum* et du *decorum* – de la *bienséance* – comme fondement du « commerce du monde »,⁴¹ tout en soulignant la distance qui sépare ce public de la sphère des princes qui seuls décident sur le destin de l'état. Or, chacun doit assumer les règles de la *bienséance* que sa condition exige : le discours d'un Titus sur la scène est un discours sublime qui ne sied qu'à un prince, mais point au courtisan. Au contraire : dans la bouche de ce dernier un tel discours deviendrait *grotesque*. Et c'est pour assurer la distance du « genre royal » par rapport au tourments de l'époque – mais aussi pour assigner à la noblesse soumise à l'absolutisme sa condition – que l'aristotélisme (s'éloignant toutefois souvent d'Aristote) s'est imposé à travers nombreuses querelles. L'abandon des genres comme la tragi-comédie ou la tragédie chrétienne est dorénavant présenté comme un dépassement allant de pair avec l'avènement 'eschatologique' de l'absolutisme. Et lors du passage de la tragi-comédie à la tragédie, l'espace théâtrale se met à rétrécir : du champs de bataille ou de la cour, on passe dans l'anti-chambre.

La distance séparant les héros du « genre royal » de son public va de pair avec une séparation de l'espace créé par la scène et celui des spectateurs. Alors la tragédie signifie une

³⁷ Cf. p.e. Nicolas Caussin : *La Cour sainte*, Paris 1665, 646 ; Till R. Kuhnle : « Jean Racine, *Bérénice*, und Pierre Corneille, *Tite et Bérénice* », ds.: Till R. Kuhnle et al. (dir.) : *17. Jahrhundert. Theater*, Tübingen: Stauffenburg (Interpretation) 2003, 199-244, 219sq.

³⁸ Mairet : *La Sophonisbe. Tragédie*, ds. : *Théâtre du XVIIe siècle I*, Paris : Gallimard (Pléiade) 1975 [textes établis par Jacques Scherer], 669-729, 685.

³⁹ D'Aubignac, *op. cit.* Livre IV.7.

⁴⁰ Leo Spitzer : « L'effet de sourdine dans le style classique », ds. *Études de style*, Paris : Gallimard (tel), pp. 208-335.

⁴¹ C'est d'ailleurs le *Dictionnaire de Trevoux* qui renvoie dans sa traduction de *bienséance* à la dialectique reliant le *decorum* à l'*aptum*. Dans la rhétorique des anciens, l'*aptum* désigne l'adaptation du sujet aux circonstances et aux formes d'expression qu'elles exigent : tropes et figures, mais aussi poses et geste.

distanciation réelle, une distanciation par laquelle elle se distingue de la comédie dans la tradition des faces ou de la *commedia dell'arte*. Le recul du *grotesque* sur la scène est donc suivi du recul du *pathétique* – et dans les deux cas il s'agit d'un recul par rapport au public. En quelque sorte, au cours du 17^e siècle, l'histoire du genre dramatique traverse le même parcours aux allures d'un rituel que le héros de la tragédie shakespearienne tel qu'il est décrit par Eugène Green : « la 'faute' du héros, résumée par un acte commis dans les premières scènes, les étapes de sa punition, liées à la perte de son pouvoir et les signes de corps métaphysique, puis enfin, au moment de sa mort, sa transformation de 'coupable' en 'saint', avec le restauration de l'ordre qui s'ensuit ». ⁴² Or, le classicisme français ne fait presque jamais périr son héros qui agit déjà dans cette sphère de sainteté : sa 'faute' résulte d'un conflit de valeurs qui ébranle l'ordre pour la pousser jusqu'au bout de l'abîme ; ce conflit ne peut être résolu que par le geste généreux du héros en ayant reconnu sa profondeur (*anagnorisis*). L'enjeu tragique du théâtre du grand siècle, c'est-à-dire de celui de Corneille et de Racine, est donc la confirmation de la *gloire* du prince. ⁴³

L'« effet de sourdine » de la rhétorique va de pair avec une scène et une fable réduit dans le temps comme dans l'espace : les unités aristotéliennes font loi. Il y a donc un repliement de la spatialité au théâtre sur elle-même qui crée un effet de distanciation – et donc d'affirmation : le spectateur est amené à une reconnaissance – dans le sens d'une *anagnorisis* autant que dans celui de la soumission à une autorité.

Pour le 17^e siècle marqué par une « ambiance » augustinienne, dont la théologie janséniste est l'expression la plus intransigeante, la fameuse *Épître aux Romains* de Saint Paul sert à justifier – sous l'enseigne de la Raison – l'ordre politique et social de l'absolutisme. Le compromis de St. Paul avec le pouvoir d'un empire païen a donné naissance à une conception particulière de ce dualisme qui oppose le séculier au spirituel. Cette conception préconise une relative autonomie de chacune des deux sphères obéissant dorénavant à une « logique interne » ⁴⁴ – ce que St. Augustin (*De Civitate Dei XIV*, xxviii) affirmera par sa distinction entre *civitas Dei* (*cité de Dieu*) et la *civitas terrena* (*cité terrestre*). ⁴⁵

Longtemps appliquée comme instrument pour assurer la cohésion – et ainsi le pouvoir – de l'Église, cette théologie gagne une importance toute autre au seuil de l'époque moderne. Notamment dans une France au moment de l'avènement de l'absolutisme, l'état moderne exige des impératifs qui vont souvent à l'encontre des intérêts de l'Église. Cependant, l'état continue à fonder sa légitimité sur la foi catholique. Par sa distinction entre les deux cités, la théologie augustinienne permet désormais au pouvoir politique, à l'état, de sortir de son dilemme : maintenir son autorité tout en s'appuyant sur celle d'une Église politiquement neutralisée.

La légitimité de toute action entreprise au nom de la raison d'état est alors assurée par une analogie entre les principes théologiques et les maximes politiques, une analogie qui permet de situer les concepts juridico-politiques – mais aussi esthétiques – sur le même fond métaphysique incontesté que les concepts purement théologiques. C'est ainsi qu'il faut comprendre la célèbre phrase de Carl Schmitt : « Toutes les notions et concepts significatifs de

⁴² Green : *op. cit.*, 78.

⁴³ Il y a bien sûr l'enjeu théologique évoqué par Green en citant l'exemple de la *Phèdre* de Racine : « nous ne pouvons savoir si la passion dont elle est victime est un signe de l'absence de la grâce, ou si au contraire, la belle-mère d'Hippolyte cesse de résister parce qu'elle accorde sa volonté avec une nécessité divine [...] » (Green, *op. cit.*, 78). Mais contrairement à cette approche, nous défendons l'hypothèse que l'enjeu véritable de cette pièce est le maintien de la raison d'état par la garantie d'une succession légitime et de la grandeur du roi. Ainsi, la vraie tragédie dans *Phèdre et Hippolyte* est celle de Thésée qui, à la fin, adopte Aricie.

⁴⁴ Jean-Claude Monod : *La Querelle de la sécularisation de Hegel à Blumenberg*, Paris : Vrin (Problèmes & Controverses) 2002, 34.

⁴⁵ Saint Augustin : *La Cité de Dieu* (= *Œuvres II*), édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris : Gallimard (Pléiade) 2000, 594.

la théorie moderne de l'état sont des notions et des concepts théologiques sécularisés ». ⁴⁶ Avec Carl Schmitt, on peut donc parler d'une « théologie politique » du 17^e siècle.

Or l'avantage de la distinction fonctionnelle entre les deux cités établie par St. Augustin c'est que tout développement à l'intérieur de la sphère politique – donc la *cité terrestre* – ne peut atteindre celle de la spiritualité et de l'autorité théologique. Cette dernière, par contre, ne doit pas se mêler d'une politique qui continue pourtant de fonder sur elle – et son autorité – la légitimité des décisions prises au nom de la « raison d'état ». Pour passer dans la terminologie des spécialistes de l'art et de la rhétorique baroques : ce système est porté vers une pointe sublime par le roi absolu ; ⁴⁷ le prince est censé totaliser la vie politique et sociale, tout en la dépassant par la grâce de Dieu qui le situe au-dessus de toute autorité spirituelle ou laïque. Ainsi, Scudéry compare le monarque au *Deus absconditus* , au *Dieu caché* des jansénistes. ⁴⁸ C'est la littérature du classicisme français qui en fournit les meilleurs exemples : les princes païens font preuve d'une gloire qui confirme leur rang ; or, malgré cette gloire dont la notion renvoie à la *gratia Dei* , ils sont, en tant que païens, exclus de la grâce divine – c'est Louis Racine qui le souligne dans son *Poème sur la grâce* . ⁴⁹ Le pivot « esthétique » de cette théologie politique est la *bienséance* qui, à son tour, est une catégorie rhétorique. L'idéologie de l'absolutisme a remplacé l'idéal du gentilhomme par celui du honnête homme sachant s'adapter au commerce du monde. Il s'ensuit cette éthique particulière du grand siècle qui, dans la vie mondaine, substitue les convenances aux préceptes moraux ainsi qu'aux valeurs guerrières de la noblesse d'épée d'antan : l'honnête homme est situé dans les sillages du *vir bonus* de Cicéron.

Or, pour revenir à la théologie politique, l' *aptum* (le seyant) est la catégorie centrale de l'esthétique de Saint Augustin qui, dans ses *Confessions* , le distingue de la beauté en soi, le *pulchrum* – ce cas extrêmement rare de l'« Harmonie en soi » (*Conf. IV, xv, 24*), d'une apparition qui ne peut être que d'ordre divin – telle est la conclusion tirée mais pas prononcée par l'auteur saint puisque le jugement de l'homme peut toujours être trompeur. L' *aptum* (le seyant), par contre, est en *harmonie* , parce qu'il s'accorde avec quelque chose, comme une partie du corps avec l'ensemble du corps, ou une chaussure avec le pied » (*Conf. IV, xiv, 21*). ⁵⁰ Cet *aptum* est donc placé au même rang que les lois de la physique : il ne faut pas les mettre en cause, mais en même temps il ne faut pas non plus s'y abandonner puisque la Vérité – avec majuscule – est ailleurs, dans la simplicité vers laquelle est tourné celui qui aspire vers la *cité de Dieu* . Ce concept du St. Augustin, qui d'ailleurs a entrepris une analyse profonde de la musique et des vers antiques, trouve ses prolongements dans la célèbre *Logique de Port Royal* qui, encore plus que le saint, souligne l'aspect trompeur du jugement des hommes, tout en se démarquant ainsi du néoplatonisme sous-jacent ⁵¹ des *Confessions* : « Qu'un homme ait une idée fausse ou véritable, claire ou obscure, de la pesanteur, des qualités sensibles et des actions des sens, il n'en est ni plus heureux, ni plus malheureux ». ⁵² Les figures du discours et les tropes suivent les *topoi* d'un argument fondé sur les syllogismes : il n'y a de vérité que celle du discours puisque la Vérité – avec majuscule – échappe au savoir humain et seul le croyant tourné vers la charité et ainsi la cité de Dieu peut s'en approcher. La morale est une morale dictée par la *bienséance* – elle est toujours, comme dit Descartes, « morale par

⁴⁶ Carl Schmitt : *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* , Berlin : Duncker & Humblot 2004, p. 43.

⁴⁷ Cf. Gilles Deleuze : *Le Pli. Leibniz et le baroque* , Paris : Minuit 1988, pp. 164sq.

⁴⁸ Georges de Scudéry : *Discours politiques des rois par Monsieur de Scudéry* , Paris 1663, pp. 1sq.

⁴⁹ Louis Racine, « La Grâce. Poème », ds., *La Religion* , Paris 1804, 295.

⁵⁰ Saint Augustin : *Les Confessions* , ds. : *Les Confessions / Dialogues philosophiques (= Œuvres II)*, édition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris : Gallimard (Pléiade) 2000, p. 851.

⁵¹ Cf. Jauß, *op. cit.* , 145.

⁵² Antoine Arnauld / Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser* , texte établi par Charles Jourdin, Paris : Gallimard (tel) 2001, p. 70

provision ». ⁵³ Tout ce qui échappe à la *bienséance* – à l'*aptum* – est difforme et laid et donc l'image de la séduction, du péché : il est, dans le sens le plus large du terme, *grotesque*.

Ainsi, Pierre Nicole, dans son *Traité de la Comédie* s'en prend à la force séductrice de la « morale poétique et romanesque » présentée « devant des personnes du monde qui ont le cœur et l'esprit corrompus par des passions *dérégées* ». ⁵⁴ Et renouant avec les arguments de Nicole, Armand de Bourbon, Prince de Conti, s'en prend à tout spectacle – notamment à tout spectacle qui poursuit des desseins didactiques : « Car il faut avouer que la corruption de l'homme est telle depuis le péché que les choses qui l'instruisent ne trouvent rien en lui qui favorise leur entrée dans son cœur. Il les trouve sèches et insipides, au lieu qu'il court, pour ainsi dire, au devant de celles qui flattent ses passions et favorisent ses désirs. Ce n'est donc plus que dans les livres de poétique que l'instruction est la fin du poème dramatique » ⁵⁵

Mais, comme on a déjà pu constater, l'idéologie du grand siècle va plus loin : même la nature est vu sous l'aspect de la *bienséance* – désignant ce qui est vraisemblable et postulant ainsi *une nature au second degré*. ⁵⁶ Seule cette nature que l'homme puisse se soumettre est reconnue ! ⁵⁷ Toute autre « nature » est *grotesque* et échappe ainsi à la corporalité moderne – ou, pour le dire avec Bakhtine : « classique ». À titre d'exemple, citons Fénelon : « Le front donne de la majesté et de la grâce à tout le visage : il sert à relever les traits. Sans le nez, posé dans le milieu, tout le visage seroit plat et difforme ». ⁵⁸

Toutefois, pour le 17^e siècle, on peut constater trois formes de spatialité au théâtre : le classique marquant l'« intérieur » des princes, le baroque proprement dit définissant les limites d'une mise en scène publique des grandes circonstances politico-religieuses pour propager le pouvoir et finalement cette « opposition » qui refuse de renoncer à la représentation du grotesque (ou romanesque) sur scène. ⁵⁹ Et ce sera Victor Hugo qui revendiquera avec le *grotesque* une nouvelle spatialité au théâtre – anticipant ainsi sur Wagner : le théâtre devra être « monumental ».

La redécouverte du *grotesque* sous l'enseigne du romantisme peut être considérée comme l'expression d'un désir *anthropologique* – d'un désir suscité déjà par le sensualisme et le libertinisme des Lumières. Le grotesque donnera lieu à une esthétique du laid qui opposera à la perception esthétique – l'*aisthesis* – cet *anti-aisthesis* censé explorer la face cachée d'une humanité aspirant à une image totale d'elle-même. Stendhal promènera son miroir le long de la route, la *Comédie divine* trouvera son écho dans la *Comédie humaine* et Maupassant doublera l'être par un « autre » surnaturel, voire schizophrène. Le dégoût et l'absurde seront tirés à la surface par un Baudelaire ou un Nietzsche, un Maeterlinck dénoncera l'*aisthesis* par ses *Aveugles*, Sigmund Freud confrontera le monde bourgeois avec ses propres perversités, Antonin Artaud propagera un théâtre de la cruauté, Beckett portera sur scène des corps mutilés – et de suite.

© Till R. Kuhnle – Référence : <http://tillkuhnle.homepage.t-online.de/Texte.html>

⁵³ René Descartes: *Discours de Méthode*, in: ders.: *Œuvres et Lettres*, textes établis par André Bridoux, Paris: Gallimard (Pléiade) 1953, p. 141f.

⁵⁴ Pierre Nicole: *De la Comédie* (1667), ds. *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, édition établie par Laurent Thirouin, Paris : Honoré Champion 1998, pp. 32-111, pp. 68sq.

⁵⁵ Conti cité d'après Nicole, *De la Comédie* (1998, *op. cit.*), p. 20.

⁵⁶ C'est dans les écrits de La Bruyère, notamment dans le célèbre parallèle comparant Racine et Corneille (La Bruyère, *Caractères*, *op. cit.*, 84) où une telle nature au second degré se manifeste (cf. aussi La Bruyère : *Œuvres complètes*, *op.cit.*, pp. 473 et 493).

⁵⁷ Pour l'interdépendance de « bienséance » et « vraisemblance » cf. par exemple Thomas Pavel : *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris : Gallimard (folio / essais) 1996, pp. 53sq.

⁵⁸ Fénelon: *Traité de l'existence des attributs de Dieu*, cité d'après <http://gallica.bnf.fr/>

⁵⁹ Pour ce dernier aspect, notamment vers 1650, cf. Victor L. Tapié : *Baroque et classicisme* ; Paris : Hachette (Littératures) 1980, p. 200.