

Les dédoublements de la représentation théâtrale.
Le *Traité de la comédie* de P. Nicole
Commentaires.

En hommage à M. Henri Gouhier

LOUIS MARTIN

La *Logique de Port-Royal* (1662–1683) qui résume toute une histoire de la sémiotique en Occident, parachevant dans le champ de l'*épistémé* cartésienne la tradition augustinienne, définit la structure signifiante par la représentation. L'idée représente la chose pour un esprit et le signe est la représentation de cette idée pour les autres esprits. Cette représentation de représentation est la signification du signe, d'autant plus vraie qu'elle est plus exactement adéquate à l'idée et par là, à la chose signifiée. Son idéal, pour ne pas dire son idéalité, est de s'effacer, transparente, devant la chose. Si toute la structure signifiante consiste donc dans un dédoublement, à cette duplication est exactement contemporaine, une substitution de la chose au signe ou encore une réduction du signe à la chose, réduction qui est, comme telle et *ipso facto*, constitutive d'objectivité: l'objet s'y fonde en vérité. On peut s'interroger sur cette deuxième opération qui semble annuler la première. La réponse réside dans la fonction du signe et de la représentation: assurer la communication des esprits dans l'être et dans la vérité. Le signe comme représentation est fonctionnel. Sa fonctionnalité définit sa structure objective, comme l'objet, à l'inverse, manifeste sa structure dans la représentation de signe, c'est-à-dire dans sa fonction: pragmatique du signe.

Par là même, dans cette réversibilité où se fonde leur communication, s'instaure une communauté d'esprits, transparente à elle-même, une socialité rationnelle. Telles seraient, pour aller à l'essentiel, la structure et la fonction du signe de langage en vérité. L'on comprendra que cette théorie représentationnelle du signe trouve dans la mimesis en général son autorité, voire son autorisation. Si représenter signifie se substituer à une absence, c'est la conformité postulée du présent à l'absent qui autorise cette substitution. A sa limite, la transparence de la représentation lui assure sa dimension transitive. Représenter, c'est représenter quelque chose. Une mimétique active entre présent et absent fonde le fonctionnement ou la fonction du présent à la place de l'absent. La représentation porte un effet d'objet.

Toutefois cette substitution de la chose et du signe, caractéristique du signe-représentation en général est un processus orienté. Il peut, certes, s'effectuer du signe à la chose et avoir ainsi cet effet d'objectivité dans l'universalité rationnelle du discours de connaissance, mais aussi de la chose au signe et dès lors, les signes se substituant aux choses, et la représentation à l'être, le monde des signes s'autonomise pour se déployer en écran à l'univers des choses, monde d'autant plus trompeur—ou séduisant—qu'il

en est l'imitation visible; un monde où, à l'universalité objective de la connaissance vraie se construisant progressivement dans le discours rationnel du savoir, se substitue l'infinité subjective des désirs singuliers, liés entre eux par leur accomplissement toujours différé dans les plaisirs variés de l'imagination et de la sensibilité. Une autre société se développe ici dont la valeur essentielle est—pour employer le langage d'Augustin—non plus *uti*, l'usage des signes, mais *frui*, la jouissance et ses valeurs de plaisir, en perpétuel défaut sur sa réalisation. On aura reconnu un des thèmes familiers de la pensée augustinienne janséniste, mais aussi dans leurs excès et leurs insuffisances, les puissances et les pouvoirs de la *mimésis*: la représentation-image (et non plus idée), à la fois auto-suffisante et ornementale, l'image séductrice et trompeuse pour laquelle les apories de la mimésis s'évanouissent à la mesure de l'effacement de sa relation référentielle à l'objet. Mais elle pervertit également par ses effets sur la sensibilité et l'imagination, l'autre dimension de la représentation: tout signe se présente représentant quelque chose; tout signe redouble, réfléchit l'opération de représentation dans sa présentation même: dimension réflexive, se présenter représentant. Tout signe a un effet de sujet. Il peut le constituer en *ego cogitans*: le "je pense" accompagne toutes les représentations, comme l'écrit Kant. Mais certains signes peuvent aussi et surtout, et uniquement, avoir un effet *sur* le sujet, le constituer en Moi pathétique, en Moi de jouissance. Mieux encore, représenter, comme le relève Furetière dans son *Dictionnaire*, consistera à exhiber une présence; l'ostentation de l'acte de représentation construira alors l'identité du représenté: c'est dans sa mise en spectacle, dans sa théâtralité que l'effet de sujet émerge en Moi, qu'il s'identifie comme Moi d'affect, qu'il y trouve sa substance et sa valeur propres.

C'est précisément en ce point que nous rencontrons la critique janséniste de la représentation théâtrale: les articulations internes du modèle théorique du signe-représentation et son fonctionnement complexe que nous venons d'esquisser, rendent raison de la condamnation de la représentation théâtrale entre présentation et représentation, entre opacité réflexive et transparence transitive, entre effet d'objet et effet de sujet, entre visibilité et invisibilité, présence et absence, aliénation et identification. Mais y a-t-il à Port-Royal une possibilité de sauver la représentation théâtrale comme le discours éloquent ou la représentation de peinture le furent? En effet, le discours de la vérité morale, pour devenir persuasif, peut et même doit viser à la délectation de son auditeur et à la mise en mouvement de sa sensibilité, en imitant par ses moyens spécifiques les mouvements du désir, en les mettant en mouvement et en les accomplissant dans la belle forme: se déploie alors le grand champ des figures de langage dont les logiciens, qui furent aussi d'éloquents prédicateurs, produisent la description normative, sans nullement les exclure, figures dont le comble serait l'hyphotypose et l'harmonisme, dites figures de style par imitation où la peinture des choses par le langage est si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un agencement de phrases, un tableau. Et à l'inverse, l'image de tromperie peut par ses moyens spécifiques faire connaître l'essence de la chose, sa vérité structurale et par là, retrouver sa légitimité et une justification éthique de sa puissance. Le dessin dans la représentation de peinture n'est-il pas ce visible invisible qui découvre à l'œil de l'esprit la

vérité rationnelle de la *mimésis* picturale par opposition au *coloris* visible, deux fois visible, qui lui apporte sa puissance de séduction et de plaisir?

Peut-on de même sauver la représentation théâtrale? Ce qui est possible avec l'éloquence du discours ou l'excellence du dessin dans le tableau, l'est-il aussi avec la comédie et sa mise en scène, avec le spectacle de théâtre?

Nous centrerons nos analyses sur un texte: le *Traité de la Comédie* de Nicole, publié en 1667 dans les *Imaginaires ou Lettres sur l'hérésie imaginaire*, réédité avec quelques additions et changements dans les *Essais de Morale*, t. III en 1675. Dès le chapitre I, Nicole expose en toute clarté les principes de sa critique. Elle repose sur l'opposition entre l'essence du théâtre et la pratique du théâtre, entre une idée métaphysique de la comédie, comme l'écrit ironiquement Nicole, et la pratique ordinaire et commune. Cette articulation est intéressante car elle nous pose, à nous lecteurs critiques, un problème théorique.

La théorie du théâtre-représentation n'est pas remise en question par Nicole ou par Conti: "la comédie est une représentation d'actions et de paroles comme présentes". "L'idée générale que l'on peut former du poème dramatique n'est autre chose que la représentation naïve d'une action ou pour mieux dire d'un événement dans sa substance et ses circonstances. C'est une véritable peinture. Les paroles y peignent les pensées et l'action, les actions et les choses." (t. III, p. 236.).

Aussi bien la critique n'est pas là: son lieu est la pratique du théâtre, ses effets sur le comédien, le spectateur, l'auteur. C'est donc que la représentation recèle autre chose que le déploiement théorique d'une structure entre l'idée et la chose, autre chose qui est une force. Mais comment une représentation peut-elle être une force? Le point de départ de l'analyse critique de Nicole est ce soupçon que la théorie est une illusion destinée à masquer un jeu de forces. Autrement dit, la sémiologie du théâtre est ou bien une illusion et un mensonge—mais tout à fait intéressé—, ou bien, pour trouver sa propre vérité, elle doit se convertir en une *symptomatologie* et une *généalogie des forces*, ce que Nicole appelle: la pratique du théâtre. C'est à ce mouvement de reconversion que nous allons assister dans le *Traité*: c'est lui qui fait sa spécificité parmi toutes les autres condamnations du théâtre au XVIIème comme celles de Rivet, Vincent ou Bourdelot.

Toutefois, un tel déplacement de l'analyse vers la pratique ne laissera pas intact le modèle *théorique* de la représentation. Pour donner à sa critique sa plus forte efficacité persuasive, pour dénoncer l'illusion de la théorie, Nicole sera amené à l'investir de procès inconscients. Les justifications illusoire de la spéculation sur l'essence du théâtre ne sont explicables comme illusions que par l'action, dans la topique représentative, d'une dynamique et d'une économie inconscientes que doit révéler l'analyse de la pratique du théâtre: il y a une efficacité de la représentation théâtrale qui s'exerce hors contrôle, hors censure, hors répression et pourtant le médium de la représentation n'est que le langage. Comment ce langage-là peut-il disposer le comportement et ouvrir les voies du désir? Comment donc le discours, parce qu'il est vu et exposé au regard dans la distance de la contemplation, peut-il se convertir en mouvements de la concupiscentence, en cheminements libidinaux?

Les trois pôles de la représentation théâtrale sont l'acteur, le spectateur, l'auteur. C'est là un théâtre plus originaire que la critique pratique va mettre en scène pour déployer la vérité de l'illusion des pièces de théâtre représentées. Il ne s'agit point d'une métaphore: la critique de la représentation théâtrale est la mise en scène de l'idéologie-représentation, le lieu, plus primitif, où l'illusion de la scène s'établit dans sa vérité et cette vérité est celle d'un regard pour lequel les signes qui se disposent dans la structure théorique du modèle, s'exposent en toute clarté. Aussi la critique par Nicole des théoriciens du théâtre n'a cure des efforts de restauration du théâtre français qui ont éliminé la grossièreté de la scène. Il s'agit pour lui de livrer au regard le dessous du jeu, de rendre le comédien transparent, d'exposer l'être privé du spectateur, les intentions signifiantes et le "vouloir dire" objectif du dramaturge dans les jeux de la scène.

1. Le comédien

La critique de Nicole s'ouvre sur celle du métier de comédien. La plus évidente raison de cette attaque est la constance historique de la condamnation du comédien par l'Eglise. Cette invariabilité, cette perpétuité de sa position signifie une vérité qu'il faut prendre en considération (cf. la 2ème partie du *Traité* de Conti). Cette vérité, l'analyse du métier du comédien l'établit selon les injonctions du modèle théorique du signe. L'acteur est le relais signifiant entre le texte écrit et le spectateur, le pivot du rapport visible du sens; il représente visiblement le sens sous le regard du spectateur et le sens s'absente dans sa figure. Cette critique a un fondement théorique: Nicole souligne qu'il ne s'intéressera pas à la vie privée du comédien ou aux obscénités de la scène. Si le comédien est un être-signé dont la caractéristique est d'être de part en part visible, en lui privé et public sont indiscernables. La critique doit porter sur cette visibilité entière de son être exposé.

Le comédien est un être de représentation et en représentation. Son métier est son être; il est devenu signifiant par le double mécanisme de l'impression et de l'expression:

"C'est un métier où des hommes et des femmes représentent des passions de haine, de colère . . . et principalement d'amour. Il faut qu'ils les expriment le plus naturellement et le plus vivement qu'il leur est possible. Et ils ne le sauraient faire s'ils ne les excitent en quelque sorte en eux-mêmes et si leur âme ne se les imprime pour les exprimer extérieurement par les gestes et par les paroles." (t. III, p. 238-239.)

Nicole reprend ici le schéma cartésien de correspondance du physiologique et du psychologique: la passion de l'âme est une action du corps, mais réciproquement la passion du corps est une action de l'âme, schème qui, soit dit en passant, *réalise*, dans un modèle mécanique, la théorie de la représentation. Mais si l'explication psychologique est fournie par la théorie cartésienne, la critique s'opère par l'investissement de cette explication par le modèle du signe. Le comédien en réitère le double procès

de dédoublement et de substitution entre la chose et l'idée. La représentation-signe est, dans le même instant, image et substitut. Image, elle s'ajoute à l'objet; substitut, elle le remplace: supplément et suppléant—supplément vicariant qui permet le sens par redondance du rapport aux choses.

Or c'est ce schéma de supplémentarité qui rend raison du comédien à la fois dans son métier et dans son être. C'est le comédien qui, en retour, fait apercevoir la valeur ontologique du schéma logique ou philosophique. Que représente le comédien? Un texte, et dans ce texte, toutes les passions et principalement celle de l'amour. Un texte, c'est-à-dire un système de signes conventionnels sans relation visible avec ce que ce texte représente, les passions, l'amour. La première fonction du comédien va donc consister à rendre vivement, naturellement, visible, comme l'écrit Nicole, l'invisible du sens dans le texte. Qu'est-ce que cette expression vive et naturelle, sinon le "relayage" des signes conventionnels du langage par des signes naturels qui exposent visiblement ce que le texte cachait aux regards. L'expression théâtrale déploie dans l'extériorité sensible ce que le langage, par la supplémentarité de ses signes conventionnels, tenait enveloppé. Elle réitère l'opération de duplication de la représentation que la clôture du signe marquait par substitution: le comédien réalise la métaphore de l'invisible du texte dans le visible de la scène.

Mais cette réouverture du schéma de la représentation n'est proposée que pour être refermée. Car le comédien n'exprimera vivement et naturellement le texte passionné qu'en l'imprimant dans son âme, qu'en devenant le texte qu'il représente sur scène. La passion s'effectue dans le signe qui la représente et l'être du comédien s'efface dans la passion qu'il met en scène comme le signe s'efface par transparence transitive devant l'idée qu'il communique extérieurement. Le comédien dans son être même est un être de langage. Mais inversement, c'est la passion que le texte enclot, le rôle, qui trouve, dans le signe qu'est le comédien, sa visibilité spectaculaire. Parce qu'un être est devenu texte, le texte est devenu figure.

D'où une double condamnation du comédien: par son apprentissage volontaire des passions auxquelles il s'identifie et où il trouve sa multiple identité d'abord, et ensuite par leur représentation sur scène par laquelle il les communique. Mais pour les mêmes raisons, le comédien est deux fois innocent puisque le véritable auteur de son crime est l'auteur du texte et la véritable victime du crime, victime volontaire, à vrai dire, ou suicidaire - est le spectateur qui, en assistant à la représentation, en permet la perpétration. Aussi la condamnation du comédien ne saurait-elle constituer que le point de départ de la critique pratique du moraliste; mais elle permet de saisir "sur le vif" le déplacement du modèle du signe-représentation en amont, vers le représenté et en aval vers les effets de théâtralité: les auteurs dramatiques sont coupables; ils empoisonnent les âmes; ainsi l'ancien élève des Petites Ecoles, Jean Racine. Les spectateurs empoisonnés par eux, de même, puisque leur présence dans l'espace théâtral et leur regard sur son lieu scénique entretiennent l'illusion théâtrale dont ils sont victimes.

De là découlent deux conséquences: la première est que l'emploi de comédien est le seul qui implique une essentielle indistinction entre le métier et la "persona". L'acteur est cet être qui joue toujours. Mais à toujours jouer, il ne joue jamais puisque son être

est entièrement devenu son rôle: il (n') est personne. Toutefois, à cet égard, à l'autre bout du *Traité de la Comédie*, au dernier chapitre de l'essai, le lecteur rencontrera un autre être d'exception: le chrétien parfait, "image" de Jésus-Christ dont le "rôle" humain est entièrement nié dans son être: "On ne considère pas que, par la grâce du baptême, les chrétiens ont été ensevelis avec Jésus-Christ, qu'ils ont fait vœu d'embrasser sa croix, de n'être plus vivants à eux mêmes [*c'est-à-dire à leur vie privée*] ni au monde [*soit la vie publique- la même indistinction entre le privé et le public se retrouve donc*] mais de faire vivre Jésus-Christ en eux [*comme le comédien fait vivre le poème dramatique en lui et n'est plus que la représentation visible du texte*]. On ne considère pas que la vie chrétienne doit être non seulement une imitation [*qui maintient la distance d'une dissemblance entre représentant et représenté*], mais une continuation de la vie de Jésus Christ puisque c'est son esprit qui doit agir en eux et imprimer dans leurs cœurs [*comme le comédien imprime dans son âme la passion de son rôle*] les mêmes sentiments qu'il a imprimés dans celui de Jésus Christ." (t. III, p. 282-283). A la fin du *Traité*, une "autre scène" est ainsi reconstruite qui est la vraie scène, celle de l'existence chrétienne parfaite (idéale car elle n'est pas réalisable) où le Christ est l'acteur, le Saint Esprit, l'auteur, et le chrétien parfait—deuxième Christ—le spectateur, scène qui réalise idéalement l'équivalence exacte dans la Passion de Jésus, entre les intentions signifiantes et les sentiments de l'esprit Auteur saint, les sentiments de l'acteur Jésus et ceux du spectateur.

D'un côté, le Diable; de l'autre côté, Dieu. Et entre les deux—au chapitre VII—s'esquisse la double opposition de l'homme sérieux et travailleur qui reconstruit dans le repos privé ses forces physiques et intellectuelles, sa force de travail dépensée productivement dans son métier, et la femme du monde qui se divertit de l'ennui secrété par la vie aristocratique, dans le divertissement public ou elle dépense son temps dans spectacle. Ainsi une structure à quatre termes articule le religieux et le profane, selon tout un jeu d'oppositions dont la valeur sociologique et historique permettrait de définir la spécificité de Port-Royal au XVII^{ème} siècle.

La deuxième conséquence de l'analyse critique de Nicole est que le comédien est un individu socialement marginal alors que, paradoxalement, il est un être entièrement absorbé par la représentation sociale, pris et exposé dans la publicité de la scène.

Mais cette socialité complète de l'acteur, à la différence de celle de l'homme sérieux et travailleur, est une socialité illusoire car elle est totalement intégrée par le jeu spéculaire des signes. Toutefois, et dans le même temps, il est le paradigme de l'existence en société. Il fait apercevoir, sous les normes, les codes, les institutions et les coutumes, le grand jeu de la représentation, l'illusion spéculaire par laquelle choses et êtres ne trouvent leur identification que dans l'acte ostentatoire où ils se présentent. Il pointe une théâtralité de l'existence sociale à laquelle le bourgeois échappe par la mise en réserve, dans le privé, d'une part de lui-même. L'évocation du Roi comme "portrait", dans le *Traité de l'Éducation d'un Prince* du même Nicole confirmerait cette analyse: "On doit considérer que le temps de la jeunesse est presque le seul temps où la vérité se présente aux princes avec quelque sorte de liberté." Par excellence, le Roi est cet être de représentation dont la substance est totalement absorbée dans les jeux cérémoniels

et théâtraux de la cour et de la guerre. “La vérité les fuit tout le reste de leur vie. Tous ceux qui les environnent ne conspirent qu’à les tromper parce qu’ils ont intérêt de leur plaire . . . Ainsi leur vie pour l’ordinaire n’est qu’un songe [ou une comédie] où ils ne voient que des objets faux et des fantômes trompeurs. Le Prince enfant approche d’une nuit où la vérité l’abandonnera. Que son précepteur se hâte de lui imprimer par avance tout ce qui lui est nécessaire pour se conduire dans les ténèbres.” (t. II, p. 284–285.). Le comédien est bien le modèle négatif de la socialité: il est l’index fascinant de sa perversion radicale.

Quant au comédien et à l’indistinction essentielle de son rôle et de son être, deux notes de d’Aubignac soulignent la validité générale du modèle théorique du signe-représentation dans le champ du théâtre et de la théâtralité:

“Floridor et Beauchateau, écrit d’Aubignac, en ce qu’ils sont en eux-mêmes ne doivent être considérés que comme représentant et cet Horace et ce Cinna qu’ils représentent, doivent être considérés à l’égard du poème comme véritables personnages, car ce sont eux que l’on suppose agir et parler, non pas ceux qu’ils représentent comme si Floridor et Beauchateau cessaient d’être en nature et se trouvaient transformés en ces hommes dont ils portent le nom et les intérêts.” (*La pratique du théâtre*, Paris, 1657, ed. Martino, Alger, 1927 p. 44–45.).

D’Aubignac fonde cette opposition sur une comparaison avec la peinture qui est très éclairante car elle confirme implicitement l’extension compréhensive du modèle théorique que nous proposons à la suite de notre analyse de la *Logique de Port-Royal*:

“On peut considérer un tableau de deux façons, écrit-il, comme une peinture, c’est-à-dire en tant que c’est l’ouvrage de la main du Peintre qui étale sur la toile des couleurs et non pas des choses, des ombres et non pas des corps, des jours artificiels, de fausses élévations, des éloignements en perspective, des raccourcissements illusoire “de simples apparences de tout ce qui n’est point” . . . Mais aussi “comme une représentation en tant qu’il contient une chose qui est peinte, soit véritable ou supposée telle dont les lieux sont certains, les qualités naturelles, les actions indubitables et toutes les circonstances selon l’ordre ou la raison.” De même “dans le poème dramatique on peut du premier regard y considérer le spectacle et la simple représentation où l’art ne donne que des images des choses qui ne sont point . . . ou bien on regarde dans ces Poèmes l’histoire véritable et dont toutes les aventures sont véritablement arrivées dans l’ordre, le temps et les lieux et selon les intrigues qui nous apparaissent . . . toutes ces choses doivent être si bien ajustées qu’elles semblent avoir eu d’elles-mêmes la naissance, le progrès et la fin qu’il leur donne.” Dès lors le concours de ces deux points de vue doit permettre d’obtenir l’illusion parfaite. “Le poète ne travaille point sur l’action comme véritable sinon en tant qu’elle peut être représentée.” (*Id.*, p. 34, 35; p. 39.).

Le premier point de vue, “celui de la peinture”, permet l’excellence de la visibilité et

le second, "celui de la chose peinte", autorise la crédibilité de ce qui est rendu visible, le visible comme forme de persuasion, ou encore l'illusion réelle. Ils répondent, l'un et l'autre, à deux exigences successives dont la satisfaction doit faire du lieu théâtral et de l'action qui s'y montre le substitut parfait de la chose. Dans un premier moment, il s'agit de rendre visible ce qui ne l'est pas, ou plus, ou pas encore. Dans le deuxième, il faut que le visible soit cru, c'est-à-dire se substitue à la réalité. Tout en recueillant et en explicitant théoriquement cette "pratique du théâtre", Nicole et toute la critique janséniste ne peuvent que la dénoncer puisqu'elle revient à donner une valeur positive à l'illusion, c'est-à-dire au mensonge, et à lui accorder une valeur de réalité.

Les analyses de Nicole et de ses "adversaires" sont donc semblables: seul le jugement porté sur la relation du rôle et de l'être diffère. Mais je ne pense pas qu'il s'agisse d'un simple a priori éthique et religieux touchant le théâtre. Le jugement négatif de Nicole est fondé sur l'explication psychologique de cette relation de l'individu et de la représentation. Tout au plus, peut-on dire que la visée analytique de Nicole est, en quelque sorte, dictée et motivée par des options religieuses fondamentales.

2. Le spectateur

Le spectateur est d'abord un regard. "Le plaisir de la comédie est un mauvais plaisir qui est excité en nous par *les choses que l'on voit.*" (Je souligne). (t. III, p. 253) Le regard du spectateur a des exigences techniques et morales, mais l'exigence morale est moins l'expression d'une norme éthique que d'une limite "naturelle" du regard porté sur ce que la représentation lui présente visiblement. "Lorsque nous avons une extrême horreur pour une action, on ne prend point plaisir à la voir représentée et c'est ce qui oblige les poètes à dérober à la vue des spectateurs tout ce qui peut causer cette horreur." D'où l'embarras et la force à la fois de la critique du moraliste de Port-Royal: "Si le vice est monstrueux et si le contenu de la comédie est le vice, d'où vient le plaisir de la comédie?" Corneille lui-même ne remarque-t-il pas "qu'une de ses plus belles pièces n'a pas été agréable sur le théâtre, parce qu'elle frappait l'esprit des spectateurs de l'idée horrible d'une prostitution à laquelle une sainte martyre avait été condamnée?" Mais sa force naît du problème lui-même: "Le plaisir de la Comédie est mauvais parce qu'il naît d'une secrète approbation du vice." (t. III, p. 253). Le regard du spectateur n'est pas un regard "théorique" distancié de ce qu'il contemple. C'est un regard complice qui va faire jouer dans le cœur, la passion vicieuse exposée visiblement sur la scène. Aussi lorsque le poète cache certains éléments dans la représentation, c'est moins par censure morale que pour donner à la représentation, sa pleine puissance.

"Quand on ne sent donc pas la même aversion pour les dérèglements qu'on représente dans les comédies et qu'on prend plaisir à les regarder, c'est une marque qu'on ne les hait pas et qu'ils excitent en nous je ne sais quelle inclination pour ces vices qui naît de la corruption de notre cœur. Si nous avions l'idée du vice dans sa naturelle difformité, nous ne pourrions pas en souffrir l'image." (t. III, p. 253).

Dans le XIV^{ème} Essai, *Des Spectacles*, Nicole précise sa pensée :

“Il n’y a donc rien de plus dangereux quand il s’agit de mœurs que de *vouloir voir* ce que l’on ne veut pas être, car on devient aisément ce qu’on regarde avec plaisir, puisque c’est le plaisir qui tourne le cœur et qu’il est impossible qu’il soit autrement disposé que ce qu’il aime.” (t. V, p. 373-374).

Il faut donc en venir à ce “vouloir voir” ce que l’on ne veut pas être : il est le lieu essentiel de la représentation théâtrale et du même coup, le moment-clef de la critique de la pratique du théâtre. Celle-ci est en effet un ensemble de moyens techniques et esthétiques destinés à assurer à la représentation une puissance ordonnée à l’œil du spectateur.

Si le spectateur est d’abord un regard qui voit le spectacle, il impose à la représentation—et la représentation lui impose—des contraintes sémiotiques et pragmatiques précises. La représentation se définit essentiellement comme *l’encadrement* du spectacle, comme une limite, une clôture, ou mieux encore, comme un dispositif optique de liaison de la concupiscence.

La Lettre sur la règle des vingt-quatre heures de Chapelain apporte sur ce point des précisions intéressantes. A propos des “poèmes représentatifs”, et des “poèmes narratifs”, il y oppose l’œil et l’imagination. Dans ces derniers, le poète est libre de son discours et de son institution dans le temps et l’espace pour la raison simple qu’il s’adresse à l’imagination du lecteur et celle-ci a une indéfinie capacité dont la marque propre est de pouvoir s’adapter avec une grande souplesse à tous les mouvements que le poète veut lui donner. En revanche, dans les poèmes représentatifs, “c’est l’œil, organe fini qui sert de juge au poète, œil auquel on n’en peut faire voir que selon son étendue et qui détermine le jugement de l’homme à certaines espèces de choses selon qu’il les a remarquées dans son opération.” (J. Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in *Opuscules critiques*, Paris, 1936, p. 113-126.) C’est le regard qui impose, dans son faisceau optique qui embrasse et limite la scène, la visibilité réelle de l’absent imaginaire. Ce privilège de la visibilité est tel qu’il dément les divagations de l’imagination. Le regard lie et fixe son errance “naturelle” ; il la concentre en unifiant la diversité du spectacle “dans l’assiette où on le demande pour *profiter* du spectacle, c’est-à-dire *présent* à l’action du théâtre.” Cet espace lié du regard et le lieu où il se résume, la scène, fondent la loi du temps et de l’action.

Dans le même geste se trouvent ainsi ramassées dans l’unité d’un modèle entièrement explicite, la loi de la *mimésis*, celle de la vraisemblance et celle de la visibilité de l’imaginaire, pour produire la loi de l’utilité et de la valeur morale du spectacle : cette unité est celle d’un dispositif de liaison ou de cadrage optique qui clôture la totalité imaginaire dans l’espace théâtral et son lieu scénique. Ainsi l’imitation, et la vraisemblance qui est son instrument, a rapport avec une force et avec un plaisir. La *mimésis* et ses lois consisteraient donc à lier la force dans la représentation, l’opération de liaison du désir, et du même coup le plaisir qui en découle n’étant autre que le dispositif optique de la théâtralité où l’œil-sujet s’identifie comme Moi. Comme

l'écrit d'Aubignac, il s'agit "d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité." (*Id.*)

La distance du regard à la scène, la séparation du spectateur et du spectacle, du regardant et de la représentation sont les conditions maximales pour que cette distance et cette séparation soient annulées dans la violence persuasive de la feinte qui se donne comme réalité dans l'image. Autrement dit, si le regard et l'œil sont juges dominateurs de l'imaginaire représenté, c'est parce qu'ils sont clôturés dans la représentation: juges et prisonniers dans cette mesure, ils subissent l'affect maximal de l'imaginaire-réel: le spectateur a du plaisir, sinon "on frustrerait l'art de sa fin qui va à toucher le spectateur par l'opinion de la vérité." Telle est la finalité morale de l'art du théâtre: il faut que le spectateur soit cadré par le faisceau de l'œil pour que le regard soit en contre-partie encadré par la représentation et pour que l'imaginaire absent et visible "tourne à son profit." Sinon, tout le travail du poète est vain moralement. La réciprocité de la loi et du plaisir est alors dénouée.

A ce cadrage de l'œil et du regard, de la vue et du spectacle dans la totale visibilité de la représentation, correspond la mutation de l'espace de la représentation par création d'un espace théâtral et d'un lieu scénique, avec ses limites internes (coulisses, cintres, rampe, etc . . .) et externes (opposition d'un dedans "théâtral" et d'un dehors "réel"): espace clos de coexistence visible dont tous les éléments sont co-présents, qui nécessite réciproquement un cadrage du regard et un positionnement de l'œil en un point fixe. Tel est l'espace du spectacle, espace de l'illusion réalisée par exclusion de celui, extérieur, de la réalité temporairement absente.

La critique du moraliste de Port-Royal porte précisément sur l'adéquation de la loi de la mimésis et de la loi de la moralité, du dispositif spectaculaire de théâtralité et de la finalité morale du spectacle de théâtre. Il s'agit en bref pour lui de trouver dans le fonctionnement du dispositif tous les éléments de "l'accomplissement du désir", du *frui* augustinien divertissant dans les signes-représentations.

A ce moment, entre, sur la scène critique, le troisième personnage sous les espèces du texte.

3. Répression et représentation

C'est au chapitre III du *Traité de la Comédie*: "Danger de la passion de l'amour qui règne dans toutes les comédies", qu'on lit l'argument central de Nicole. Dans l'essai *sur les spectacles (XIVème Essai de Morale)*, le moraliste lui donnait une orientation qui n'est pas sans évoquer les réflexions de Freud sur l'art et l'artiste. Dans la vie réelle, une passion comme l'amour est constamment gênée par des entraves et des obstacles qui interdisent une jouissance immédiate: le principe de réalité veille et contrecarre le désir. Au contraire, la représentation de la passion lève tous les obstacles de la réalité et autorise l'accomplissement du désir, mais dans l'imaginaire de la scène.

C'est l'analyse psychologique des retentissements de cet accomplissement du désir dans l'imaginaire qui va permettre l'élucidation des mécanismes de réalisation et d'ex-

pression de l'imaginaire dans la réalité, dans l'existence réelle vécue par le spectateur. D'où deux étapes dans l'analyse critique: la première est celle de l'imaginaire. La concupiscence s'accomplit sans entraves, mais dans le dispositif d'illusion et de leurre qui est la représentation théâtrale; la seconde est celle de la réalité, l'accomplissement imaginaire sur la scène devenant expression dans l'existence. D'où deux directions dans notre analyse: comment s'effectue cet accomplissement imaginaire de la concupiscence dans la représentation? Comment cet accomplissement devient-il, dans le spectateur, réalisation de la concupiscence?

Le chapitre III du *Traité* répond à la première question à propos de la passion de l'amour. Il est une objection couramment faite aux contempteurs du théâtre: les spectacles obscènes et grossiers, délices du bas peuple ont fait place, dans le Grand Siècle, à un théâtre honnête où ne sont représentés que des sentiments légitimes dans un langage décent, maîtrisé et réglé par le bon goût de la Cour et de la Ville.

La réponse de Nicole récuse l'argument: la représentation d'une passion légitime est impossible. Qu'est-ce qu'en effet qu'une passion légitime, sinon une passion qui a reçu une loi, loi qui ne peut être qu'extérieure à la passion même, imposée du dehors par la coutume et la bonne éducation? La société et ses institutions, en particulier le mariage, constituent bien les instances régulatrices de la concupiscence. Mais ce règlement est repression: "le mariage règle la concupiscence, il ne la rend pas réglée." (t. III, p. 242.). La règle est extérieure au désir: elle en est la censure.

Mais à vrai dire, cette extériorité de la loi sociale et du désir n'est qu'apparente: c'est un déguisement de la concupiscence qui se nie pour mieux s'accomplir, qui porte avec elle même sa propre censure, ses propres limitations pour mieux se réaliser. Ainsi lit-on dans le *Deuxième Traité de l'Amour propre*: "Chacun se voit dans l'impuissance de réussir par la force dans les desseins que son ambition lui suggère et appréhende même justement de perdre par la violence des autres, les biens essentiels qu'il possède." (t. III, p. 137-138.). L'amour propre, dès lors, dissimule son inclination tyrannique et particulière dans les règles collectives qui lui permettent de conserver l'essentiel et sous leur couvert, de s'accomplir "dans les aises et les commodités de la vie". Mais la loi, tout en étant effet et moyen de la concupiscence est d'ordre collectif: elle s'oppose génétiquement et dialectiquement aux exigences du désir particulier, tout en étant son produit. La question est importante: dans la genèse idéale de la société civile, la culture n'est-elle pas un produit de la violence originare du désir qui nie sa source et dérobe son origine? "La concupiscence retient toujours quelque chose du dérèglement qui lui est propre et ce n'est que par force qu'elle se contient dans les bornes que la raison lui prescrit." (t. III, p. 242.).

Dès lors, la représentation de l'amour sera à la fois excitation de la passion et destruction des instances qui la règlent; elle sera la levée de la loi de l'institution dans la représentation instituée. Comment? Deux raisons peuvent être ici données: la première est fondée sur l'opposition du particulier et du collectif que nous venons d'évoquer dans le champ du politique. La représentation théâtrale livre le spectateur à son individualité en le livrant à l'imaginaire réalisé dans l'illusion scénique.

Dans le grand jeu de la spécularité, la société n'est présente dans le lieu de la salle

de théâtre que comme une multiplicité de regards particuliers focalisés par la scène, qui constitue la forme de leur unité collective, lieu dont ils sont séparés. La représentation théâtrale découvre donc une société à la fois réduite et reconduite à une somme d'individualités juxtaposées, dissoute dans cette juxtaposition et qui reconquiert son unité par projection, c'est-à-dire dans son aliénation totale dans un spectacle dont les règles sont celles de la représentation.

La deuxième raison est plus profonde: la représentation théâtrale réalise imaginairement la conversion de la force du désir en purs regards. La concupiscence est une violence qui ne représente pas son objet, mais le vise dans un mouvement qui est immédiatement à son terme sur le mode du manque. La représentation théâtrale va réaliser *la scission du désir avec lui-même*: la force de la concupiscence se jouera sur l'espace théâtral et le spectateur, immobile à son point de vue en repos et en silence, ne sera qu'un regard sur le mouvement du désir, séparé de lui par la limite infranchissable de la salle et de la scène. L'expression du désir est extérieure à son impression. Sa force est convertie en une représentation par la distance translucide du regard: elle est devenue imaginaire réalisé. En ce sens, le spectacle déguise la violence du désir, en ne la présentant que pour la représenter, dans une scission avec soi qui la rend inoffensive, comme objet à percevoir. Le spectateur, parce qu'il est un spectateur, *voit* son désir comme l'imaginaire de la violence, il ne l'agit pas.

Ces deux raisons fondent l'argument de Nicole dans le chapitre III de son *Traité*: la règle de la concupiscence n'est pas représentable. Et c'est là qu'entrent en scène l'auteur et son texte.

“En excitant cette passion de l'amour par les comédies, on n'imprime pas en même temps l'amour de ce qui la règle. Les spectateurs ne reçoivent que l'impression de la passion et pas (ou peu) de la règle de la passion. L'auteur l'arrête ou il veut dans ses personnages par un trait de plume. Mais il ne l'arrête pas de même en ceux en qui il l'excite.” (t. III, p.242.).

Le problème est posé à l'intérieur de la représentation elle-même, celle d'un amour légitime ou d'une concupiscence réglée par l'institution.

Un premier rapport s'y découvre, rapport de représentation qu'instaure l'auteur du texte dans le texte même. Le texte représente la passion, l'auteur maîtrise cette représentation: il la limite où il veut et comme il veut; l'acte créateur de la représentation se censure lui-même en censurant la représentation. Mais cet arrêt est simplement une limite de l'acte de représenter. Cette limite n'est pas partie de la représentation: elle en est seulement le cadre. Elle n'est pas représentée. D'où la puissance et l'impuissance de l'auteur: il cadre comme il veut sa représentation dans le texte, mais il n'est pas de représentation du cadre, et de la limite. Aussi le texte dont l'écrivain est la source échappe-t-il à l'auteur, puisque ses limites n'étant pas parties du texte, le texte fonctionne comme source infinie d'excitation, comme puissance libératoire en ce sens que la négation, la limite, n'y figure que comme absence et que l'absence comme telle ne peut imprimer d'excitation. Si la fiction consiste à représenter une

passion dans un rapport de totale visibilité, les limites que l'observance de règles de l'institution y introduit ne peuvent qu'être invisibles: elles seront comprises par un acte de l'entendement, elles ne seront pas senties par le spectateur ou le lecteur. Le modèle théorique de la représentation joue ici parfaitement pour orienter la critique de Nicole: puisque les règles de la concupiscence sont, comme dans le cas du langage pur, institutionnelles, elles ne peuvent pas être représentées au même titre que les figures du désir. La règle est l'objet d'un acte d'entendement tandis que la passion entièrement figurée est vécue comme impression. L'entendement justifie sur un plan les poisons que répandent les figures du désir sur un autre: nouvelle scission de l'être du spectateur qui représente la scission plus profonde du désir avec lui-même: scission du cœur et de l'esprit; le cœur éprouve les figures du désir, l'esprit entend les règles qui les censurent et les limitent. Mais cette scission ne peut se produire que dans le champ de la représentation: c'est parce que le texte signifie les règles de la passion comme limite ou cadre de la représentation que peut se déployer la dualité de ce qui est figuré et de ce qui est compris, de ce qui est vu et de ce qui est entendu. Le révèle l'indication que Nicole donne à propos de la concupiscence en général: "On doit toujours la regarder comme le honteux effet du péché comme une source de poison capable de nous infecter à tous moments, si Dieu n'en arrêta les mauvais effets." Dieu en arrête les mauvais effets comme l'auteur arrêta d'un trait de plume la passion de ses personnages. Mais Dieu intervient dans l'existence même. L'auteur n'intervient que dans le champ clos de la représentation et son intervention est nécessairement médiatisée par les jeux de la figuration. Dieu et l'institution sociale instaurent, bien que de façon différente, une détermination négative de la concupiscence, la grâce d'une part, les règles du mariage de l'autre; mais c'est dans l'existence même que ces déterminations négatives sont produites. A la différence de l'auteur: dans la mesure où son texte est la re-présentation de la concupiscence dans les figures de la fiction, les traits qu'il y introduit n'y sont pas figurables et seul le texte comme représentation du désir est éprouvé par le lecteur ou le spectateur dans ce moment aliéné de l'existence qu'est sa participation réelle à la fiction; cette participation institue le texte comme puissance libératoire du désir par delà ou en deça de la justification qu'est la compréhension par l'entendement de la légitimité de la passion représentée.

Tel est bien le centre de la critique de la représentation théâtrale par le moraliste de Port-Royal. Mais elle n'est, à vrai dire, parfaitement compréhensible que par sa théorie des pensées inconscientes.

"Ce qui trompe bien des gens sur ce point est qu'ils ne s'aperçoivent point des mauvaises impressions que la Comédie fait sur eux. Ce qui leur fait conclure que ce n'est pas une tentation pour eux, mais c'est qu'ils ne connaissent pas que ces tentations ont *divers degrés dont les premiers ne sont pas sensibles* . . . les chûtes de l'âme sont longues; elles ont des *préparations et des progrès* et il arrive souvent qu'on ne succombe à des tentations que parce qu'on s'est *affaibli* dans des occasions de peu d'importance." (c'est moi qui souligne). (t. III, p.246.).

4. Les semences imperceptibles de la concupiscence

Comment donc peut être réactivé le mouvement du désir par la représentation figurée de la passion légitime sur la scène théâtrale? Comment ce mouvement peut-il, pour se déployer, s'appuyer sur des représentations à la fois vécues, senties et oubliées? Le problème de la mémoire est ici essentiel et peut-être plus encore, celui d'une mémoire originaire que Port-Royal, avec toute la tradition chrétienne, nomme péché originel.

Pensées inconscientes ou plutôt pensées imperceptibles: Nicole en a développé la théorie à propos de la grâce dite générale. Celle-ci consiste en une illumination divine de l'âme par une pensée surnaturelle. Mais comme il n'est point possible de discerner par des signes certains le naturel et le surnaturel, toute pensée bonne rencontrée chez un incroyant endurci ou un sauvage d'Amérique pourrait relever d'une telle grâce. Nicole s'est heurté à Arnauld à ce sujet. "Une âme n'a point été éclairée à l'égard d'un objet quand elle ne l'a point connu et qu'elle n'a aucune pensée de cet objet." Nicole infléchit la pensée d'Arnauld en ajoutant: "si elle ne l'a point connu ni confusément, ni distinctement, ni dans son principe, ni dans les conclusions qu'on en tire." Autrement dit, pour le moraliste, il n'y a jamais complète ignorance de la vérité morale: nos jugements moraux particuliers présupposent une connaissance indirecte ou cachée de principes généraux qui les fondent et qui "déclenchent" nos actions. Ces présuppositions, ces "implicites" existent donc dans l'esprit de la personne qui juge: son jugement et sa conduite sont imperceptiblement guidés par eux sans qu'elle en soit consciente. La grâce générale est faite de ces pensées imperceptibles. Ainsi parlant des règles de justice, Nicole écrit: "Elles sont mêlées et confondues dans l'esprit des hommes avec d'autres objets qui tiennent lieu d'objets directs. On connaît directement les actions et on n'en sent l'injustice que par une idée accessoire que l'on ne distingue pas entièrement et nettement et dont on ne sent seulement l'impression que par l'éloignement qu'elle nous donne de ces actions." et il conclut: "Ainsi quoiqu'il se puisse faire qu'on ignore quantité de règles morales, on ne peut jamais assurer qu'on les a jamais connues, parce qu'il se peut faire qu'on les ait connues de quelqu'une de ces manières imperceptibles."

L'opposition et l'articulation entre l'objet direct de la pensée (nécessairement médiatisé par le langage) et les idées accessoires, non exprimées, jointes à lui, senties et non connues, visent un "im-pensé" actif et déterminant qui est à la fois partie intégrante de la représentation (l'idée) et en deça d'elle, réceptivité active, impression et déjà motion.

C'est de la même façon—et cela est significatif—que Nicole analysera dans l'*Art de Penser* la dimension rhétorique de tout discours, l'"effet de parole", ou qu'il analyse la représentation théâtrale: lorsque le spectateur contemple une comédie où est mis en scène un amour légitime, ce sont les règles de la passion qui constituent l'objet direct de la pensée; sur elles, il fait réflexion expresse, mais la passion elle-même est sentie par le jeu des idées accessoires, éprouvées, vécues, indistinctement, im-

primées dans le cœur. Les idées accessoires, ce sont les figures de la concupiscence constitutives de cet impensé actif, mouvement du désir: imperceptiblement, insensiblement la figure du désir sur la scène de la fiction et de l'imaginaire théâtral, devient désir, et la représentation, mouvements diversifiés de la concupiscence: la limite de la fiction, le cadre du spectacle est franchi et l'action théâtrale entre dans l'espace de l'existence réelle.

Il est remarquable que dans l'exemple du *Traité de la Grâce*, le mouvement né de l'impression soit un mouvement de répulsion alors que dans le *Traité de la Comédie*, il est un mouvement positif de désir. Dans le premier, nous nous situons dans la réalité et l'action des règles de morale ne peut être que répression. Dans le second, dans l'espace fictif de l'imaginaire, l'action des règles de la passion ne peut refréner la dynamique positive du désir.

Une autre application, non plus morale mais esthétique, de la théorie des pensées imperceptibles au jugement de goût et au plaisir esthétique nous reconduit au problème central du plaisir de la représentation théâtrale. Les pensées imperceptibles ne sont pas seulement des pensées logiquement implicites; ce sont des pensées indistinctement senties et dotées d'une force psychique, elles constituent les premiers mouvements—infinitésimaux—des inclinations et des motions de la concupiscence. On les décèle dans le rapport de l'auteur et de son texte de fiction, théâtral ou romanesque: "on peut dire suivant cette pensée que les livres n'étant que des amas d'idées, chaque livre est en quelque sorte double et imprime dans l'esprit deux sortes d'idées. Car il y imprime un amas de pensées formées, exprimées et conçues distinctement. Et outre cela, il y en imprime un autre composé de vues et de pensées indistinctes que l'on sent et que l'on aurait peine à exprimer et c'est d'ordinaire dans ces vues excitées et non exprimées que consiste la beauté des livres et des écrits." Il y a ainsi un texte dans le texte, qui est dédoublement du texte—un anagramme du désir—, dédoublement de l'impression du texte. Dans sa surface, les signes fonctionnent selon le modèle théorique de la représentation du langage pur. A travers leur transparence, les idées s'offrent dans leur pleine présence de représentation à l'entendement. Mais dans cette surface, les signes dessinent aussi des figures, pensées indistinctes que l'on aurait peine à exprimer. Le texte acquiert, dans sa lisibilité même, une profondeur, une opacité, où le désir du lisant se transforme et s'accomplit imaginativement au delà ou en deça des règles de l'institution et en particulier du langage. Nicole conclut: "Mais il ne faut pas imaginer que ces vues et ces pensées simplement excitées agissent paisiblement sur l'esprit. C'est d'elles au contraire que dépend toute l'efficacité des pensées exprimées, le plaisir de l'esprit, la force de la persuasion." Mouvements obscurs et secrets du désir, forces qui vont animer les représentations non pas en dessous, en deça ou au delà du texte, mais dans le texte même: l'indiscernable du texte, le fameux "je ne sais quoi", sa réserve de forces dans les traces de l'écriture qui du texte lu, fera un champ dynamique; car le point d'application des forces du désir reste la représentation, le texte comme économie de forces au double sens d'une réserve et d'une distribution d'effets; sinon "les écrits resteront fades et languissants qui ne réveillent point l'esprit et c'est proprement ce qui fait le style scholastique." Le langage même

dans sa fonction représentative pure est travaillé intérieurement par les forces du désir ; il se bouleversera pour dire plus et autre chose qu'il ne signifie, ou plutôt pour agir au delà ou en deça de ce que l'auteur-écrivain pense en l'écrivant. Telle est la beauté d'un texte : les figures inconscientes qu'inscrit la force d'un double désir—celui de l'auteur et celui du lecteur (ou du spectateur) dans les représentations du texte, figures où ils s'accomplissent imaginativement dans le plaisir.

La scission analysée tout à l'heure entre la pensée représentative et conceptuelle qui justifie et légitime et l'impression immédiatement convertie en mouvement et en force se trouve dès lors réduite : "plaisir de l'esprit" écrit Nicole. Comment peut-il y avoir un plaisir de l'esprit, une fois posée l'opposition du cœur et sa logique de l'affect d'une part, et l'esprit et sa logique du jugement et du raisonnement, d'autre part ? Ou n'est-ce pas viser cette idée, que l'on retrouvera chez Kant dans la *Troisième Critique*, d'une réconciliation du cœur et de l'esprit, de la sensibilité et de l'entendement dans le plaisir de la beauté, dans le "jugement de goût esthétique", réconciliation qui n'est peut-être qu'une rationalisation du désir.

"L'esprit, écrit Nicole, se rend à une pensée en vertu d'une maxime [*d'une injonction à la fois ordre et inclination, désir déguisé dans la forme de la loi*], une maxime qu'il ne fait que sentir et qui est néanmoins son principe de consentement et ces maximes enferment souvent d'autres vues sans que l'on en puisse borner l'étendue précise, de sorte que quand on vient à les revêtir de paroles, chacun jugerait qu'il ne les a jamais eues." Le plaisir de l'esprit—le plaisir esthétique—serait alors la découverte de pensées que l'écrit enveloppe et qui font sa force ; ou mieux encore, il serait la découverte d'un sens que ne s'approprie jamais une expression pleine et entière, qui se dérobe à la réserve représentative tout en étant lié et fondé par elle.

La théorie des pensées imperceptibles manifeste, en fin de compte, la rationalisation de l'investissement du modèle théorique du signe-représentation par la concupiscence. La référence que fait le moraliste à la mémoire, à la fois individuelle et collective, en signalerait l'intégration selon des orientations qui ne sauraient surprendre de la part d'un augustinien. "Il ne faut pas imaginer que l'on puisse effacer de son esprit cette impression qu'on y a excitée volontairement et qu'elle ne laisse pas en nous une grande *disposition* à cette même passion qu'on a bien voulu ressentir." (t.III, p.246.) . . . "les représentations de l'amour n'excitent qu'un même mouvement qui agit ensuite diversement selon les différentes *dispositions* qu'il rencontre." (t.III, p.242.). La disposition, l'*habitus* est pour Nicole et par référence à la psychophysiologie cartésienne, le système des traces qui donne au désir, à l'inclination de l'âme sa forme, sa "gestalt". Le désir s'y configure pour y déployer des mouvements, les passions. Mais cette forme des passions est sinon inconsciente, du moins insensible dans sa constitution même : ainsi se crée la mémoire.

Et cette mémoire est indissolublement individuelle et collective : la société civile, la culture en général est l'opération constitutive de ces "moules" qu'évoque Nicole dans son *Traité de l'éducation d'un Prince* ou dans l'*Essai sur la manière d'étudier chrétiennement* : "Lorsque la mémoire est remplie de mauvais tours et de mauvaises expressions, elle est comme un imprimeur qui n'aurait que des caractères gothiques et qui

n'imprimerait rien qu'en caractères gothiques, quelque bel ouvrage qu'il mît sous presse . . . (t. II, p.314-315.). Les vues insensibles constituent une matrice de figures, une forme de liaison de la force de l'*amor*. "Tout ce que nous lisons [*et pourrions-nous ajouter tout ce que nous voyons visiblement représenté de la lecture*] entre dans notre mémoire et y est reçu comme un aliment qui nous nourrit et comme une semence qui produit dans les occasions des pensées et des désirs . . . Ils sortent de nous par des actions en même temps qu'ils y entrent et ils sont toujours capables de nous souiller en y entrant parce qu'ils sont toujours accompagnés de quelque approbation insensible." (t.II, p. 245-246.).

Ce texte est important car Nicole indique qu'avant toute mémoire individuelle ou collective, une force inconsciente se marque par cette approbation insensible, pente, poids ou inclination de l'âme, noyau dynamique de la volonté, source originairement productrice des passions, mais qui ne les produit qu'à l'éveil des impressions. Il se pourrait bien que cette inclination dans les abîmes de l'âme, comme écrit Nicole, soit elle-même configurée dans une mémoire aussi originaire qu'elle: le péché d'origine.

"Nous avons fait de la Maison de Dieu, l'âme, une retraite de voleurs . . . Nous en avons fait un théâtre et un lieu de comédie en remplissant notre mémoire de ces images profanes qui déshonorent la sainteté d'un lieu qui doit être consacré à Dieu et qui troublent la tranquillité de nos prières par les vains fantômes qu'elles nous présentent au temps où nous devons en être les plus dégagés." (t. II, p.248.). D'un théâtre à l'autre: le théâtre nous livre aux images, aux figures dans lesquelles imaginairement le désir s'accomplit. Mais ce théâtre "réel" n'est peut-être que la répétition d'un autre théâtre plus originaire, lieu où le désir s'est depuis toujours déjà pris, scène qui est celle de la comédie "profane" ou de la cérémonie "sacrée", scène qui est celle du théâtre ou du sanctuaire: structure originaire et ambivalente consubstantielle au désir lui-même.

C'est cette scène originaire qu'il nous faut mettre en scène pour terminer, par delà l'auteur, l'acteur et le spectateur, dans l'imperceptibilité des impressions, des pensées silencieuses, d'un langage sourd, des images invisibles.

"Que ceux donc qui ne sentent point que les Romans et les Comédies excitent aucune de ces passions que l'on appréhende d'ordinaire, ne se croient pas pour cela en sûreté et qu'ils ne s'imaginent pas que ces spectacles et ces lectures ne leur aient fait aucun mal. La parole de Dieu qui est la semence de la vie et la parole du diable qui est la semence de la mort ont cela de commun qu'elles demeurent souvent cachées dans le cœur sans produire aucun effet sensible." (t.III, p.247.).

Mais que sont ces paroles qui ne parlent pas? Qui ne se prononcent pas? D'où le glissement de la voix à la semence ou, comme tout à l'heure, des mots dits et entendus au cycle de la nourriture et de l'excrément: Mais aussi bien au texte écrit, à l'inscription, aux traces dans les différences desquelles un sens est déposé, mais qui n'est qu'un vide—un écart—dans l'injonction qui le fait apparaître: texte séminal, scène inconsciente.

“Dieu attacha quelquefois le salut de certaines personnes à des paroles de vérité qu’il a semées dans leur âme vingt ans auparavant et qu’il réveille quand il lui plaît pour leur faire produire des fruits de vie et le diable se contente aussi quelquefois de remplir la mémoire de ces images sans passer plus avant et sans en former aucune tentation sensible; mais ensuite après un long temps il les excite et les réveille, sans même qu’on se souvienne comment elles y sont entrées afin de leur faire porter des fruits de mort.” (t.III, p.247). L’inscription dans la mémoire, la semence de vie comme parole muette et la semence de mort comme image invisible impliquent que le mouvement de reproduction ou de réactivation soit un mouvement différé: l’inconscient, selon Nicole, est cette différence à la fois structurale et temporelle d’une présence inassignable.

Parole de Dieu, parole du diable, inscription double, mais dont la dualité est indiscernable: cependant Nicole, dans cette parole, pointe une différence; celle de la parole et de l’image: paroles inentendues de Dieu, images inaperçues du diable, différence qui creuse la force de l’*amor* dans son ambivalence, concupiscence ou grâce. Cette différence n’est-elle pas celle d’un retrait de Dieu, un retrait du désir par delà ou en deça du désir lui-même? Le désir ne s’accomplit qu’imaginativement dans les figures-représentations dans lesquelles il se donne à voir et se détourne, leurres ou simulacres de son orientation. L’oubli est, en quelque sorte, consubstantiel à la mémoire du désir puisque les figures qu’il inscrit et présente sur la scène de l’imaginaire sont, en même temps, sa perte. La grâce serait alors le nom donné à cette différence même de l’oubli et de la mémoire du désir dans les figures: non plus images, mais différence du désir dans les images. Différence, c’est-à-dire parole, mais qui ne se profère pas, qui se retire dans le secret: Dieu dont la présence est de se cacher, parole qui lorsqu’elle se dit dans les actes, les comportements et les pensées se trouve alors indiscernable des mouvements de la concupiscence.

Deux textes pourraient jaloner ce mouvement: dans le *Traité de la Grâce* nous lisons:

“Cette âme qui s’imagine qu’elle aime ce qu’elle n’aime pas, se cache et se dissimule qu’elle n’aime pas ce qu’elle aime en effet: elle ignore son amour et ses pensées. C’est pourquoi il n’y a point de personne vraiment humble qui n’avoue qu’il se glisse dans son cœur beaucoup d’affection et pensées mauvaises dont elle ne s’aperçoit point et s’accuse des consentements qu’elle leur donne sans y penser . . .”

Tiré du *Traité de la Connaissance de soi*, cet autre passage:

“On ne connaît jamais avec certitude ce qu’on appelle le fond du cœur où cette première pente de l’âme qui fait qu’elle est à Dieu ou à la créature. On ne connaît point non plus avec assurance l’habitation de Dieu dans l’âme comme en son temple parce que c’est une suite de cette première pente du cœur.” (t. III, p.127-128.).

Se connaître, c'est remonter interminablement vers cette origine inassignable qui se dessinera par une inscription progressive dans une figure à la fois ressemblante et effrayante, celle de l'Autre que nous sommes, fascinant et terrible :

“C'est pourquoi, quoiqu'on ait dit de ce portrait qu'il faut essayer de faire de soi-même, s'il arrivait néanmoins qu'on fût tellement effrayé de ces objets que l'âme en pût être en quelque sorte renversée, il faudrait beaucoup mieux l'en détourner pour ne l'occuper que de la miséricorde de Dieu.” (t. III, p. 129-130.).

Telle est l'origine, figure insoutenable du monstre, “ça” qui ne peut être l'objet d'aucun discours.

L'action de la représentation théâtrale sur le spectateur, la représentation de l'*amor* constitue un modèle privilégié pour saisir et analyser les procès du désir. Ce modèle est privilégié non seulement parce que la représentation théâtrale en mettant en scène “l'*amor*” rend visible le désir dans ses figures, mais encore parce qu'il révèle comment la représentation extérieure de la concupiscence se convertit en mouvements de concupiscence dans le spectateur, libère, en les liant dans les images réalisées sur scène, les forces du désir. Cette conversion de la mise en scène d'un texte dans la mise en scène du désir dans l'âme du spectateur est inconsciente : s'effectuant en deça de ce qui est dit, elle donne à ce qui est dit une efficacité que le langage n'aurait pas en lui-même.

Cette conversion concerne l'autre du texte, l'autre du spectateur : elle pointe l'inconscient. Dans ce creux caché du cœur de l'homme, Nicole découvre l'autre théâtre qui n'est plus celui de l'imaginaire réalisé sur scène, mais celui de l'inconscient où l'existence se perd ou se sauve : Parole de Dieu et parole diabolique nouées dans une indicible ambivalence.

La théorie des pensées imperceptibles, à l'arrière plan de l'analyse critique de Nicole, constitue une sorte d'ouverture interne du champ de la représentation. Le modèle théorique élaboré dans *l'Art de Penser*, fil directeur de la critique de la représentation théâtrale est ainsi travaillé par une pensée de l'inconscient si bien que la critique janséniste de la représentation théâtrale dénote une toute autre conception du discours et de la représentation dans laquelle les notions de différence et d'écart, investies dans une économie des forces interdisent toute adéquation du représentant et du représenté et renvoient la signification du signe et la sémantique du discours humain à une interrogation sans terme dans laquelle se nouent accomplissement imaginaire et tremblement angoissé.

Sélection bibliographique Ouvrages et articles consultés.

1. Arnauld, A., *Œuvres complètes*, Paris-Lausanne, S. d'Arnay, 1775-1783. *Réflexions sur l'éloquence des prédicateurs*, t. XLII, p.357-413.
2. d'Aubignac, (J. Hedelin abbé), *La pratique du théâtre*, Paris, de Sommaville 1657; ed. Martino, Alger, 1927.
3. Augustin, *Œuvres*, II, 1ère série : Opuscules XI, le Magistère chrétien, *De catechizandis rudibus; De doctrina christiana*, Paris, Desclée de Brouwer, 1949, trad. Combès et Farges.

4. Barcos, Martin, abbé de Saint-Cyran, *Correspondance*, éd. L. Goldmann, Paris, P.U.F., 1956.
5. Bossuet, *Correspondance*, éd. Ch. Urbain et E. Levesque, Paris, Hachette, 1912, t. VI, oct., 1693-déc. 1694, Lettre 1038 au Père Caffaro, théatin, 9 mai 1694; pp. 256-285; reprise avec des développements et des additions sous le titre *Maximes et réflexions sur la Comédie*, Paris, 1694.
6. Bourdelot, *Lettres sur les désordres qui se commentent à Paris touchant la Comédie* . . . Paris (?), 1660; cité par Urbain et Levesque, *L'Eglise et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, p.18.
7. Conti, Armand de Bourbon, Prince de, *Traité de la Comédie et des Spectacles dans la tradition de l'Eglise tirée des Conciles et des Saints Pères*, Paris, Billaine, 1666.
8. Chapelain, J., *Opuscules critiques*, Paris, Droz, 1936, éd. Hunter, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, pp. 113-126.
9. Furetière, A., *Dictionnaire Universel* . . . La Haye-Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.
10. Gouhier H., *L'Essence du Théâtre*, Plon, 1943; 2ème éd. Aubier, 1968.
Gouhier H., *L'œuvre théâtrale*, Flammarion, 1958.
11. Gouhier H., *Le théâtre et l'existence*, Aubier, 1952, 2ème éd. 1980.
12. Krailsheimer, A.J., *Studies in Self-Interest from Descartes to La Bruyere* Oxford, 1962.
13. Lalouette, A., *Histoire et abrégé des ouvrages latins, italiens et francais pour ou contre la tragédie et l'opéra*, Paris, Robustel, 1697; antérieurement publié sous le titre de *Histoire de la Comédie et de l'opéra où l'on prouve que l'on ne peut y aller sans péché*, Paris, Josse, 1697.
14. Laporte, J., *La doctrine de la grâce chez Arnauld*, Paris, P.U.F., 1922.
15. Levi, A. *French Moralists. The Theory of the Passions, 1585-1649*, Oxford, 1964.
16. Lewis, G., *Le problème de l'inconscient et le cartésianisme*, Paris, P.U.F., 1950.
17. *La Logique ou l'Art de Penser* . . . Paris, Desprez, 5ème éd., 1683.
18. Marin, L., *La Critique du discours. Etude sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Minuit, 1975.
19. Nicole, P., *Les Imaginaires ou lettres sur l'hérésie imaginaire*, (par le Sr de Damvilliers), Liège, chez Adolphe Beyers, 1667. *Traité de la Comédie*, 1667 (cf. ci-dessus) Edition critique par G. Couton, Paris, Les Belles Lettres, 1961. *Essais de morale contenus en divers traités sur plusieurs devoirs importants*, t. I, 1671 (par le Sieur Mombrigny), t. II, 1671; t. III, 1675 (par le Sieur de Chanterresne). t. IV, 1678, sans nom d'auteur). *De l'éducation d'un Prince*, Paris, C. Savreux, 1670. *Traité de la grâce générale*, s. 1., 1715, J. Fouillon, 2 vols.
20. Nous citons les *Essais de Morale*, Paris, Desprez et Desessartz, 1723.
21. Pieme, J.M., "Le théâtre en face de la crise religieuse: un exemple, Pierre Nicole", *XVIIème siècle*, Paris, n 88, 1970, pp. 49-59.
22. Récanati, F., *La Transparence et l'énonciation*, Paris, le Seuil, 1979.
23. Rivet, A., *L'instruction chrétienne touchant les spectacles publics des Comédies et tragédies*, La Haye, T. Maire, 1639.
24. Rotrou, J., *Le Véritable Saint Genest*, tragédie, 1645, *Théâtre du XVIIème Paris*, Gallimard, 1975, éd. J. Schérer, pp. 943-1005.
25. Urbain, Ch., et Levesque, E., *L'Eglise et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.
26. Vincent, Ph., *Traité des théâtres*, La Rochelle, 1647.

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris