



HAL
open science

La peur se la mimésis théâtrale

Ruth Webb

► **To cite this version:**

Ruth Webb. La peur se la mimésis théâtrale. Cahier des thèmes transversaux ArScAn, 2006, VI, pp.65-67. hal-02188367

HAL Id: hal-02188367

<https://hal.science/hal-02188367>

Submitted on 18 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La peur de la *mimèsis* théâtrale

Ruth WEBB

(School of history, Classics and Archaeology, Birbeck college, University of London. Professeur associée, Département de Grec, UFR LLphi, Paris X)

Jusqu'à la fin de l'Antiquité le théâtre était le sujet de débats et de critiques féroces, surtout chez les Pères de l'Église. Certains ont basé leurs critiques sur l'origine païenne des spectacles de la ville antique. D'autres, tel Jean Chrysostome (IV^e-V^e), insistaient plutôt sur l'effet dangereux des spectacles sur l'âme du spectateur. Que le théâtre soit perçu comme lieu habité par les dieux païens, devenus démons, ou comme source de passions intenses, c'est un endroit dangereux où le spectateur risque au moins de perdre sa dignité et même son identité. Les deux idées sont, en effet, étroitement liées car les comédiens et les comédiennes du mime et les danseurs de pantomime sont souvent assimilés directement ou indirectement aux démons. Cette peur de la *mimèsis* théâtrale va beaucoup plus loin que la simple méfiance des émotions intenses suscitées par les farces des mimes (qui représentaient souvent des histoires d'amours interdits) et les danses mythologiques des pantomimes et par la nature agonistique des spectacles. En fin de compte c'est la *mimèsis* elle-même qui fait peur, par son pouvoir de transformer non seulement le comédien mais aussi tous ceux qui le perçoivent. C'est une conception de la *mimèsis* dans laquelle sont mêlés deux types de *mimèsis*: celle qui produit une copie imparfaite et illusoire d'un prototype et la *mimèsis* comme processus éducatif qui forme l'individu.

Le danger du théâtre est évident dans une anecdote que l'on trouve chez Tertullien qui souligne la vulnérabilité de l'individu. Il raconte l'histoire d'une femme qui, entrée un jour au théâtre, se trouve possédée par un démon à la sortie. Le démon refuse de quitter la femme en se justifiant : il l'a trouvée chez lui (*De Spectaculis*, 26.1-2). Selon cette fable très riche de significations, l'espace du théâtre est le domaine des démons. Le lien entre les spectacles

et les dieux païens suffit peut-être pour expliquer la présence de démons au théâtre chez Tertullien, mais l'association entre démons et comédiens va plus loin et n'est pas une idée purement chrétienne comme le montrent des anecdotes chez d'autres auteurs de l'époque impériale.

La fable de la femme possédée chez Tertullien exprime aussi la vulnérabilité de l'individu face aux sensations physiques et à la perception que l'on trouve dans la pensée antique en général, tant chez les auteurs classiques et païens que chez les Chrétiens. Chez Aristote (*De Anima*) on trouve l'idée que les sensations pénètrent dans l'âme pour y laisser des traces permanentes qui forment la mémoire, une idée qui persiste sous différentes formes pendant l'époque impériale. Jean Chrysostome parle souvent de la manière dont l'âme du spectateur est blessée par ce qu'il voit. Chez Chrysostome ce pouvoir est exercé surtout, mais pas exclusivement, par des actrices avec leur yeux maquillés, leur gestes et leurs chansons. La métaphore de la blessure exprime l'idée que l'âme du spectateur subit un choc venant de l'extérieur et est à jamais changée par ce choc.

Chez Chrysostome, de plus, il ne s'agit plus d'un simple simulacre qui se trouve imprimé sur l'âme du spectateur mais d'un phénomène bien plus dangereux. Car l'image de la comédienne acquiert une vie propre : elle rentre chez le spectateur pour détruire son mariage et sa famille. Elle est donc presque un être indépendant comparable au démon qui possède la femme chez Tertullien. Dans cette image de la comédienne-démon il est possible de percevoir non seulement l'association entre théâtre et pouvoirs surnaturels mais aussi l'identification entre l'actrice et son rôle (toujours, du moins selon Chrysostome, une femme adultère).

Cette identification du comédien avec son rôle est fréquent chez les critiques du théâtre et fournit encore un lien entre la mimèsis théâtrale et les démons qui se transforment comme le comédien et surtout le danseur de pantomime, qui pouvait incarner plusieurs rôles pendant un seul spectacle. C'est pour cela, explique l'auteur d'un commentaire anonyme sur Isaïe, que l'on dit que les démons dansent : comme les danseurs de pantomime, ils changent constamment de forme et remplissent les hommes de différentes émotions. On voit ici le reflet du pouvoir maléfique qui pouvait être attribué aux comédiens : si les démons sont comparables aux danseurs, il s'ensuit que les danseurs qui inspirent aussi des émotions diverses sont comparables aux démons. Si les adversaires du théâtre se préoccupent de la nature de la transformation du comédien c'est, en fin de compte, parce qu'ils ont peur que le spectateur soit non seulement envahi par l'image de ce qu'il voit mais finisse par s'assimiler lui aussi aux personnages représentés sur scène et soit possédé, lui aussi, par le théâtre.

Grâce aux sens multiples de la mimèsis il n'y avait pas de distinction nette dans l'Antiquité entre l'adoption d'un rôle fictif sur scène et la transformation véritable, le même mot pouvant signifier ces deux phénomènes. De plus, la mimèsis théâtrale est particulière en ce que le comédien incarne le personnage fictif. A la différence des arts graphiques et plastiques, ou la création poétique ou rhétorique, la représentation au théâtre repose sur une mimèsis active : le danseur de pantomime avec son masque imite les gestes de ses personnages, le mime imite et les gestes et les paroles du sien. Il met en jeu donc la notion sociale et éducative de la mimèsis selon laquelle l'individu est formé par ce qu'il imite. Cette mimèsis est le sujet des passages sur les poètes du troisième livre de la République de Platon (surtout 395d1-3) et son pouvoir de transformer celui qui imite en ce qui est imité est inquiétant pour Platon. Cette notion de la mimèsis active et éducative est tout aussi importante sous l'Empire et est aussi adoptée par les premiers Chrétiens pour qui l'imitation active du Christ et des martyres est essentielle. La *mimèsis* active est souvent dotée d'un pouvoir magique, ou plutôt miraculeux, de transformer définitivement celui qui imite. Cette idée prend une forme concrète dans les légendes de mimes-martyres tels les saints Porphyre, Genèse et Gelasinus qui imitent le rite du baptême sur scène pour se trouver miraculeusement convertis malgré eux et puis mis à mort par les autorités païennes.

Ces légendes sont l'illustration, et veulent être la preuve, du pouvoir de la *mimèsis* théâtrale de transformer le comédien. Mais quel est l'effet sur les spectateurs? Il semble qu'ils sont également amenés à imiter ce qu'ils voient sur scène et que la mimèsis théâtrale est donc contagieuse. Jean Chrysostome décrit l'effet des spectacles sur les spectateurs qui rentrent du théâtre ramollis par les gestes des danseurs qui incarnaient souvent des personnages féminins. Tatien dit qu'il ne veut pas partager la *diathesis* du danseur, c'est-à-dire la disposition corporelle qui est indissociable d'un état d'esprit. Et il ne s'agit pas seulement de la mimèsis théâtrale : on sait à quel point les gestes étaient considérés comme la preuve du caractère et du rang social de l'individu. Si l'on accepte qu'en imitant les gestes d'un personnage, on s'assimile à cette personne, non seulement le danseur ou comédien risque de subir un véritable changement mais aussi tout spectateur qui est tenté d'imiter les gestes qu'il voit sur scène risque de subir le même changement.

Selon Jack Goody, l'importance de la *mimèsis* éducative est une des raisons pour laquelle le théâtre est mal vu ou banni dans plusieurs sociétés du monde. Cette *mimèsis* est associée à l'enfance et devient troublante chez l'adulte dont l'identité même se trouve menacée. Il semble que, dans la pensée antique, ce ne soit pas simplement l'identité du comédien qui soit menacée, mais aussi celle du spectateur.

Les adversaires du théâtre dans l'Antiquité tardive sont souvent très sophistiqués, ils jouent sur les différents sens de « *mimèsis* », car l'autre sens, l'idée de copie fautive et trompeuse est toujours présent et fait que la *mimèsis* théâtrale est toujours dangereuse, quel que soit le sujet représenté. En même temps, ils témoignent ainsi du pouvoir des pratiques qu'ils critiquent, de la possibilité que le spectateur puisse être à jamais transformé par ce qu'il voit, soit parce qu'il quitte le théâtre avec des images imprimées dans la mémoire, images qui sont des copies des copies d'un mensonge, soit parce qu'il est amené à se transformer lui-même et risque donc de perdre son identité. Plutôt qu'un refus simple du théâtre, ces critiques nous font voir la puissance qui pouvait être attribuée aux spectacles jusqu'à la fin de l'Antiquité.

La peur de la *mimèsis* théâtrale est en partie une peur de l'émotion et des apparences qui remonte jusqu'à Platon et s'intensifie pendant les siècles suivants. Mais, de plus, elle est une peur du pouvoir transformateur de l'image théâtrale qui

existe entre deux sens de la *mimèsis* : celle de copie (fausse) et celle de l'éducation de la formation. Le comédien détient le pouvoir surnaturel, troublant, de se transformer tout en restant lui-même, ce qui donne lieu à cette crainte de l'effet quasi-magique du théâtre que l'on voit nettement dans les discours sur le théâtre de l'Antiquité tardive. Cette crainte est aussi liée à une conception spécifique de la perméabilité du corps humain et de la fragilité de l'identité sociale et psychologique.