

Mimèsis (crise de la)

Le problème de la représentation en art s'origine au XXème siècle dans une crise de la *mimèsis*, soit une remise en question du rapport mimétique de l'œuvre artistique au réel. La *mimèsis*, qui vient du verbe grec *mimēsthai*, « imiter », désigne en effet l'imitation de la réalité, c'est-à-dire le mécanisme récurrent selon lequel la fiction artistique se structure depuis plus de deux millénaires. Certes, le rapport mimétique ne constitue pas le seul type de relation au réel mis en jeu par la production de « l'œuvre de l'art » comme la nomme Gérard Genette. Cependant, dans la tradition de l'art occidental, la notion de représentation demeure profondément liée au terme de *mimèsis*, particulièrement en ce qui concerne le théâtre.

Dès Platon, la question de l'art dramatique se pose par rapport à la *mimèsis*. Bien plus, c'est la conception mimétique du rapport artistique qui justifie la condamnation du théâtre. En effet, pour Platon, le théâtre est un art entièrement placé sous le signe de l'imitation. En tant que tel, il se situe dans un rapport de troisième degré au réel (à l'essence des choses) : par conséquent, il est faux, mensonger, trompeur. La *mimèsis* est donc en même temps à l'origine du drame et de sa condamnation chez Platon et par suite chez tous ceux qui rejettent le théâtre au nom de la métaphysique ou de la morale, de Saint Augustin à Rousseau. Réhabilitée par Aristote qui, dans la *Poétique*, place le théâtre ainsi que les autres arts du discours dans un fonctionnement mimétique positif et créateur, la *mimèsis* s'affirme comme le déterminant majeur de l'esthétique théâtrale. Dans la mesure où le théâtre ainsi que la pensée du théâtre n'ont cessé de se construire et de se positionner jusqu'au XXème siècle par rapport à la poétique aristotélicienne, l'art dramatique se définit largement comme une pratique tout entière commandée par cette catégorie. *Mimèsis* chez les grecs, *imitatio* pour les latins, *mimèsis* classique (Belle Nature) au XVIIème siècle, illusion mimétique (Nature vraie) au Siècle des Lumières, quelles que soient la terminologie ou l'évolution de la notion, il semble bien que le concept mimétique traverse de part en part la tradition occidentale du théâtre, avant d'être remis en question par la modernité.

À la suite du comble de l'illusionnisme et de l'imitation du vrai à travers le réalisme diderotien et les dramaturgies naturalistes, les esthétiques du XXème siècle rejettent l'idée d'une relation mimétique au monde. Nietzsche, avec *La Naissance de la tragédie* en 1872, est le premier à mettre au rang des urgences artistiques modernes la contestation de la *mimèsis* et la reformulation radicale de l'esthétique théâtrale. La *mimèsis* est associée par Nietzsche à la dialectique socratique, adressée à l'intelligence et incompatible avec l'ivresse dionysiaque qui conduit au cœur du tragique. Le

théâtre que le philosophe appelle de ses vœux – et dont il verra quelque temps les prémices chez Wagner avant de rompre avec lui – privilégie la force créatrice de la musique, non mimétique, au détriment de l'ordre du logos. L'une des articulations essentielles de ce que sera la crise de la *mimèsis* est ainsi mise à jour : l'art (comme la vie) se doit d'être créateur et ne saurait se limiter à un plaisir d'imitation. En d'autres termes, le vrai pouvoir du théâtre ne relève pas de la *mimèsis*. Une telle radicalité dans le propos doit être mise en perspective : Nietzsche prend ici acte de la profonde déstabilisation du réel qui affecte la conscience européenne de l'époque. Le retour de Dionysos se fait sur les décombres d'un réalisme dépassé par les bouleversements du monde moderne; s'il dénonce le caractère mensonger de la composition apollinienne vers laquelle tend la *mimèsis*, c'est peut-être parce qu'une telle composition fait problème dans un monde où l'intelligibilité fait elle-même défaut. La crise de la *mimèsis* ne saurait être comprise, d'un point de vue historique, sans cet arrière-plan idéologique qui met en avant l'effondrement du réel et la confusion des limites entre le moi et le monde. La pluralité des formes que va prendre cette crise au théâtre correspond ainsi à la pluralité des questionnements visant à « rendre à la scène une fonction efficace dans le monde tel qu'il est devenu » (Robert Abirached).

On pourra dégager deux directions importantes que prennent ces formes et ces questionnements au XX^{ème} siècle : l'une tend à émanciper la scène du réel, voire à affirmer son autarcie, portant ainsi à son achèvement la rupture du théâtre avec la *mimèsis*; l'autre se construit sur une crise permanente de la *mimèsis* et tente de trouver les instruments d'une nouvelle approche du réel, infiniment plus mobile et critique. Dans l'un comme dans l'autre cas, c'est sans doute Artaud puis Brecht qui remettent le plus brutalement et le plus radicalement en cause le rapport mimétique du théâtre au réel.

Antonin Artaud, précédé sur ce point par les symbolistes et particulièrement par Mallarmé, s'attaque à la notion de représentation en tant que production d'une fiction qui soit redevable au réel de sa validité. C'est vers un théâtre métaphysique, un théâtre du mythe, que tend l'entreprise de révolution esthétique menée par Artaud. Refusant d'assigner au théâtre la tâche de produire de la ressemblance avec le monde, il tente de briser le langage, de dépasser les mots afin de révéler un au-delà du réel. Alors que, dans la conception mallarméenne, la structure de redoublement mimétique n'est pas complètement évacuée – la « mimique » est plutôt traitée comme une forme pure dans laquelle le corps du comédien « mime le rien », devenant « si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple » (Jacques Derrida) –, chez Artaud, le langage déployé dans l'espace est débarrassé de toute visée mimétique. Pure poésie objective à base d'humour, création absolue, expérience extrême et dissociée, le théâtre s'affirme non pas comme un double de la vie, mais comme la vie même, la « vraie vie ». Dès lors, les expériences et recherches de Mallarmé et d'Artaud, auxquelles on pourrait ajouter celles de Craig ou d'Appia, ne mettent pas seulement en crise la *mimèsis*, elles tâchent de rompre radicalement avec toute l'histoire du théâtre occidental. Pourtant, malgré leur influence et

leur rayonnement au XX^{ème} siècle, elles travaillent plus à dessiner l'horizon utopique d'une liquidation de la *mimèsis* qu'à la liquider effectivement.

Avec Pirandello au contraire, la crise de la *mimèsis* s'installe au cœur de l'écriture dramatique; elle y introduit une déstabilisation qui induit de nouvelles formes, particulièrement celle du métadrame*. Inversant les termes de la problématique de la *mimèsis*, Pirandello s'attache à montrer que le réel lui-même est illusoire, et qu'à ce titre aucune forme artistique ne saurait le fixer. L'humorisme (voir ironie*), conscience mobile de l'inadéquation du réel et de la forme, travaille de l'intérieur ses pièces, les vouant, comme *Six Personnages en quête d'auteur*, à l'interruption métadramatique et au commentaire* contradictoire. Les constructions qui ont jusque-là régi la *mimèsis* théâtrale, et tout particulièrement la structure du personnage*, sont ainsi soumises à une critique radicale qui, loin de rendre le théâtre impossible, en constitue désormais le moteur essentiel.

Chez Brecht enfin, il s'agit moins d'en finir avec la *mimèsis*, que de la fracturer, de la rendre incomplète, partielle, déroutante, insolite, en un mot distanciée. Dans le théâtre épique, non seulement la reproduction du réel se structure désormais par bonds, sous la forme d'un montage et selon un déroulement sinueux, non seulement elle est narration et argumentation, mais elle obéit au principe fondamental de la séparation des éléments. Il s'agit de raconter le monde, sous une forme composite, qui ne reconstitue pas mais indique, par des techniques de rupture et de décalage permanents. Au contraire d'une *mimèsis* univoque et unifiée du réel, le théâtre épique met ainsi en jeu une dramaturgie du bond, de la cassure : de l'abrupt. Si le principe de la séparation des éléments engendre un travail sur le discontinu et le disjoint, il conduit aussi au heurt, à la collision, afin de provoquer chez le spectateur l'étonnement permettant de le déstabiliser dans sa conscience de soi et du monde. « L'art de montrer le monde de telle manière que l'homme puisse le maîtriser » repose donc bien sur la déstructuration de la *mimèsis*. C'est « cette confrontation tacite d'une conscience (vivant sur le mode dialectique dramatique sa propre situation, et croyant le monde entier mû par ses propres ressorts) et d'une réalité, indifférente, autre, au regard de cette prétendue dialectique – et apparemment non dialectique –, qui permet la critique immanente des illusions de la conscience » (Althusser).

Par ailleurs, on redécouvre aujourd'hui l'équivoque d'un concept longtemps considéré comme univoque. J. Lallot et R. Dupont-Roc choisissent ainsi de traduire le terme de *mimèsis* chez Aristote par *représentation* et non pas par *imitation* pour montrer, disent-ils, qu'Aristote entre autres distances qu'il prend avec Platon « déplace le concept », qui subit alors une métamorphose ainsi qu'un élargissement sémantique. Ou, comme l'écrit Ph. Lacoue-Labarthe : « Pour les Grecs *mimèsis* désignait, encore qu'obscurément, l'essence du rapport qui lie de façon nécessaire la *phusis* à la *technè*, ou qui impose la *technè* à la *phusis*. *Mimèsis* était un concept 'ontologique'. Il disait la représentation, non au sens de la reproduction ou de l'objectivation, mais au sens de 'rendre présent' [...] C'est peut-être ce sens enfoui ou même jamais vraiment produit au jour que certains, parmi les Modernes, ont découvert, touchant ainsi à l'une des bases les plus fermes de l'édifice

métaphysique ». Autrement dit, ce que désigne la crise de la *mimèsis* contemporaine serait bien plutôt une remise en cause de l'imitation au sens platonicien du terme que de la représentation au sens aristotélicien. De même que la condamnation de l'identification et de la *catharsis* viserait davantage les interprétations classiques et néo-classiques (hégéliennes) de la poétique aristotélicienne qu'un sens plus profond, celui par exemple qu'aujourd'hui P. Ricœur leur attribue, lorsqu'il constate qu'en définitive la *catharsis* s'avère « moins relative à la psychologie du spectateur qu'à la composition intelligible de la tragédie ».

Toujours est-il que la crise de la *mimèsis*, qu'elle recouvre un malentendu notionnel ou non, engendre au sein des dramaturgies contemporaines une recherche à la fois riche et productive de nouveaux rapports au réel, telle que la stratégie du détour*, en même temps que de nouvelles matrices d'écriture : collage, montage*, fragment*, métadrame, parabole*, rhapsodie*... Car au-delà de la problématique référentielle, à travers le rejet du « bel animal* » aristotélicien, c'est la forme poétique elle-même qui est en jeu.

M. L. et C. N.

Bibliographie

Abirached, 1994; Althusser, 1996; Aristote, 1980; Artaud, 1978; Brecht, 1972-1979; Derrida, 1979 et 1993; Lacoue-Labarthe, 1985; Mallarmé, 1961; Naugrette, 2000; Nietzsche, 1977; Ricœur, 1975 et 1983; Schaeffer, 1999.

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001.