

Tetsuo Chikawa

Université Ritsumeikan

chikawa@fc.ritsumei.ac.jp

## L'USAGE VISIONNAIRE DE L'HYPOTYPOSE DANS LES TRAGÉDIES DE NICOLAS CAUSSIN

“The Visionary Use of Hypotyposis in the Tragedies of Nicolas Caussin”

**SUMMARY** – The article aims at examining the specific use of the hypotyposis in the five latin tragedies of Nicolas Caussin, a French Jesuit priest of the 17<sup>th</sup> century. As a professor of rhetoric, he wrote a treaty of rhetoric, *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, in which are emphasized various techniques of description such as hypotyposis, following the principle of the Society of Jesus whose educational activities relied upon persuasive images. In the tragedies of Caussin, the hypotyposis is privileged to such an extent that it is used to describe not only what will happen later on the stage but also what happens in the spiritual world. The hypotyposis therefore plays an educational role which consists in imagining what lies beyond the visible. And it is the christianized vision of the “theater of the world” that provides the base for this visionary use of hypotyposis: the drama represents in a symbolic way the blindness of humans who are not aware that God observes them.

**KEYWORDS** – Nicolas Caussin, rhetoric, Jesuit drama, tragedy

**RÉSUMÉ** – Il s'agira ici d'examiner la spécificité de l'hypotypose mise en œuvre dans les cinq tragédies latines de Nicolas Caussin, jésuite français du XVII<sup>e</sup> siècle. Professeur de rhétorique, il rédigea un traité de rhétorique intitulé *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, dans lequel il accorde une place importante aux techniques visuelles telles que l'hypotypose, selon le principe de la Compagnie de Jésus dont les activités d'enseignement faisaient appel à la puissance persuasive des images. Ainsi dans les tragédies de Caussin, l'hypotypose est privilégiée à tel point qu'elle sert à décrire ce qui se passera plus tard sur la scène, voire ce qui se produit dans le monde spirituel. L'hypotypose joue donc un rôle éducatif qui consiste à faire imaginer aux élèves l'au-delà de ce qui se donne à voir. Et c'est la vision christianisée du « théâtre du monde » qui fonde cet usage visionnaire de l'hypotypose : le théâtre représente de façon symbolique l'aveuglement des hommes qui ignorent être observés par Dieu.

**MOTS-CLÉS** – théâtre des jésuites, Nicolas Caussin, rhétorique, tragédie

### Introduction

Dans l'enseignement du collège de la Société de Jésus, il était courant de recourir à des images à fonction persuasive. En témoignent les *Parallèles des éloquences sacrée et humaine*<sup>1</sup>, ouvrage in-folio d'un jésuite français, le Père

<sup>1</sup> N. Caussin, *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, Paris, Chappelet, 1619. À partir de l'édition de 1627, le titre de cet ouvrage est devenu : *De Eloquentia sacra et humana*. Voir S. Conte, « Saint Paul et Saint Jean Chrysostome modèles des rhétoriques sacrées de Carlo Reggio et de Nicolas Caussin », in : *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 310.

Nicolas Caussin, qui date de 1619 et qui accorde une place relativement importante aux techniques visuelles. L'examen en détail de ce traité de rhétorique montrera cependant que l'auteur prenait garde aux effets trop dangereusement séduisants pour l'œil, tout en admettant la supériorité de ce dernier parmi tous les sens. D'où l'importance de la figure de l'*hypotypose* qui s'adresse à la vision de l'auditoire à travers la parole agissant sur l'imagination. Je tenterai ici d'examiner la mise en application de l'hypotypose dans les cinq tragédies de Caussin : deux tragédies bibliques, *Solyma* et *Nabuchodonosor* et trois tragédies chrétiennes, *Felicitas*, *Theodoricus* et *Hermenigildus*. En me référant à son traité de rhétorique, je montrerai le rôle rhétorique et didactique de l'hypotypose dans ces tragédies qui consiste à faire imaginer aux élèves l'au-delà de ce qui se donne à voir. Enfin je montrerai que c'est la vision christianisée du « théâtre du monde » qui fonde cet usage visionnaire de l'hypotypose : le théâtre est un lieu qui représente de façon symbolique l'aveuglement des hommes dans ce monde qui ignorent être observés par Dieu.

## 1. Les éléments visuels dans la rhétorique

Constituée de seize tomes et contenant plus de six cents pages, cette somme rhétorique, les *Parallèles*, n'est rien de moins qu'un vaste florilège de passages tirés d'auteurs païens et chrétiens, de l'Antiquité à la Renaissance, en passant par le Moyen Âge. Elle distingue trois formes d'éloquence : l'éloquence du genre démonstratif, l'éloquence civile composée du genre délibératif et du genre judiciaire, et l'éloquence sacrée des Pères et des prédicateurs. Conformément à la tradition se classent sous le genre démonstratif les diverses techniques concernant la description. Caussin opère une subdivision parmi ces dernières : l'image (comparaison de similitude), le portrait (description physique), la description (celle d'un caractère) et l'hypotypose (p. 282)<sup>2</sup>. En ce qui concerne la quatrième, il se borne à emprunter à la *Rhétorique à Herennius* la définition devenue traditionnelle (p. 283)<sup>3</sup>. À titre d'exemple pour cette figure, il fait mention du récit de la mort de Créon et de sa fille par un messager dans *Médée* d'Euripide (p. 318)<sup>4</sup>. En outre, dans la seconde édition augmentée des *Parallèles* en 1623, est incorporé un

<sup>2</sup> Désormais lorsque je cite cet ouvrage, je me réfère toujours à cette première édition et indique le chiffre de la page dans le texte. Sauf mention contraire, c'est moi-même qui traduis en français.

<sup>3</sup> *Rhétorique à Herennius*, IV, 68. L'hypotypose est identifiée à la description [*demonstratio*]. Ce qui est donc remarquable chez Caussin, ce n'est pas sa façon de définir cette figure, mais de l'employer. Ralph Dekoninck fait remarquer l'importance de l'hypotypose chez Caussin. R. Dekoninck, « *Ad imaginem*, plaisir et connaissance dans la pensée iconologique de Nicolas Caussin », in : *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, sous la dir. de S. Conte, Berlin, LIT Verlag, 2007, p. 321.

<sup>4</sup> Euripide, *Médée*, v. 1131-1230, in : *Tragédies*, t. I, éd. et trad. par L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 165-169.

nouveau chapitre, « [s]ur la vivacité, la description et l'hypotypose servant à l'amplification » (t. V, chap. XIII), au sein duquel cette figure est définie par Érasme. Selon lui, l'hypotypose consiste à décrire les choses de façon tellement vive qu'elles s'offrent aux yeux des auditeurs qui se font emporter comme dans le théâtre<sup>5</sup> ; c'est une figure dont la nature théâtrale par excellence transporte le public dans l'imaginaire. L'hypotypose et le théâtre ont donc comme point commun la capacité à introduire l'ailleurs dans l'ici.

La place importante ainsi accordée aux techniques descriptives, y compris l'hypotypose, trahit un intérêt manifeste de la part de Caussin pour la puissance de la vision : « ce qui se soumet aux yeux ébranle l'âme plus fortement que ce qui se rapporte à l'oreille » (p. 316). Ce jugement de valeur est sans doute traditionnel, car il rejoint les vers d'Horace dans l'*Art poétique*<sup>6</sup>. De plus, la priorité accordée à l'œil est largement partagée par les jésuites, surtout après la Contre-Réforme<sup>7</sup>. Caussin ne fait pas exception, au contraire. Il va jusqu'à soutenir que si un homme est sous l'emprise de la vision, c'est parce qu'il accède au monde à travers des images. Cette perspective est typiquement traduite par la formule « [l]e monde est une scène pleine d'images, l'homme lui-même est image et passe sous forme d'image. Quoi donc d'étonnant qu'il prenne plaisir aux ressemblances et à l'imitation des choses ? » (p. 172)<sup>8</sup>.

On serait donc tenté d'imaginer que Caussin se montre très favorable au théâtre, art reposant largement sur les éléments visuels. Mais, en réalité, ce n'est pas le cas. À l'instar de Quintilien<sup>9</sup>, il conseille aux lecteurs de faire preuve de prudence face à l'usage d'objets au cours d'une prestation d'éloquence. Par exemple, susciter la pitié auprès de l'audience par le biais de tableaux peints constitue un moyen aisé mais foncièrement indifférent à l'art rhétorique, qu'il est donc souhaitable d'éviter. Au lieu de développer cette idée empruntée au rhétoricien romain, Caussin s'écarte du sujet pour condamner l'usage du dispositif visuel dans le théâtre.

Car les appareils artificiels éteignent les mouvements de l'âme par leur invention même, dans la mesure où l'âme, s'apercevant clairement de ce qui est fictif, refuse d'y ajouter foi, sans cesser de maîtriser sa volonté. Ainsi, même dans les tragédies où est autorisée plus de licence en général, les choses exprimées par le simulacre et la représentation qui ne sont pas à la hauteur de la majesté

<sup>5</sup> Érasme, *De la double abondance des mots et des idées [De copia verborum]*, t. II, Argentorati, ex aedibus Shurerij, 1514, p. XLVI.

<sup>6</sup> Horace, *L'Art poétique*, v. 179-182, in : *Épîtres*, éd. et trad. par Fr. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 212.

<sup>7</sup> B. Filippi, « La mise en vision dans le théâtre jésuite à Rome », in : *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, sous la direction d'A. Piéjus, Paris, PUR, 2007, p. 71.

<sup>8</sup> J'emprunte la traduction à R. Dekoninck, *op. cit.*, p. 316.

<sup>9</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 1, 32, in : *Institution oratoire*, t. IV, éd. et trad. par J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 16.

du sujet et qui privent beaucoup de la dignité des actions ne se font pas approuver, surtout auprès des yeux cultivés. J'ai dit, auprès des yeux cultivés. Car le peuple grossier peu suffisamment pourvu de l'esprit et de l'intelligence veut plus de plaisir visuel qu'auditif dans le théâtre (p. 317)<sup>10</sup>.

Il ne s'agit pas d'une banale critique qui tenterait de mettre tous les éléments visuels au service de la rhétorique verbale, car les propos de Caussin supposent l'évidence infaillible de la vision. En principe, toute représentation théâtrale se fonde sur la convention implicite entre scène et spectateurs, par laquelle les dispositifs visuels tels que le décor ou les accessoires sont censés prendre réalité pendant la séance. Mais Caussin affirme que l'œil des spectateurs cultivés est tellement précis qu'il ne manque pas de deviner leur nature fictive. En conséquence, tous les dispositifs visuels, au lieu de contribuer à renforcer l'illusion théâtrale, risquent d'ébranler le fondement de la représentation même, ne pouvant tenir face à la perspicacité de l'œil. Caussin aurait donc pu considérer « l'espace vide » à la Peter Brook comme idéal, et appuyer uniquement le jeu des acteurs. Cette attitude ascétique est cependant contre la place de plus en plus grandissante du théâtre dans l'enseignement des jésuites.

Par ailleurs, la critique de l'usage des choses dans la représentation est traditionnelle et remonte à la *Poétique* d'Aristote, lequel excluait l'élément spectaculaire du cadre de la dramaturgie<sup>11</sup>. Mais il convient de ne pas passer sous silence l'hésitation de Caussin qui se mêle de rédaction théâtrale à titre de professeur de rhétorique. Le théâtre du collège jésuite constitue à cette époque une occasion solennelle de donner à voir les capacités rhétoriques et déclamatoires des élèves, preuve brillante de l'enseignement, aux proches et aux dignitaires de la ville<sup>12</sup>. Tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre jésuite se fait de plus en plus fastueux avec un décor d'apparat<sup>13</sup>. L'affirmation de la puissance de la vision n'amène toutefois pas Caussin à se conformer à la tendance générale. Au contraire, il tente de confiner le théâtre dans le cadre de l'enseignement de la rhétorique, laquelle est un art de la parole<sup>14</sup>. Sa tâche en tant que dramaturge est donc

<sup>10</sup> «Ipsa enim apparatus molitione motum extinguunt, dum animus ad ea, quae ficta manifeste perspicit, aduersus fidem, dominatus sui iure ualidius obluctatur. Itaque in ipsis tragoediis, in quibus maior esse solet licentia, non probantur, apud eruditos praesertim oculos expressa rerum, per simulachra, et species figmenta, quae plerunque, ut satis rei maiestati non respondent, multum de actionis dignitate detrahunt. Dixi apud eruditos oculos, nam rudis populus, qui parum ualet mente, et intelligentia, in theatris, oculorum magis delicias desiderat, quam aurium».

<sup>11</sup> Aristote, *La Poétique*, 50b16, éd. et trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 56.

<sup>12</sup> Denis Petau en témoigne dans la préface à la *Tragoedia Carthaginienses* (Flexiae, apud Iacobum Rezé, 1614, sans pagination).

<sup>13</sup> Fr. de Dainville, *L'Éducation des jésuites (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 478.

<sup>14</sup> *Hermenigildus*, sa tragédie en prose, est répertoriée comme « *actio oratoria* ». Une partie des débats délibératifs sur la culpabilité du héros éponyme (IV, 2) est recopiée dans les *Parallèles*, ce qui montre que Caussin a toujours en tête le fait que la tragédie est un exercice pratique de l'enseignement de la rhétorique, alors que son successeur Louis Cellot poursuivra la théâtralité dans ses pièces sans forcément s'en tenir au cadre de l'enseignement.

de recourir aux techniques descriptives par la parole pour situer le théâtre dans la prolongation de la rhétorique, c'est-à-dire pour qu'il soit persuasif, émotionnel, enfin didactique ; d'où l'importance accordée à l'hypotopose.

## 2. L'hypotopose dans les tragédies de Caussin

La publication des *Tragédies sacrées* (*Tragoediae sacrae*) de Caussin en 1620 est précédée un an auparavant de celle des *Parallèles*<sup>15</sup>. Ainsi est-il naturel de supposer que ces deux ouvrages partagent une même perspective quant à la description par la parole<sup>16</sup>. Nous verrons comment ses cinq tragédies font usage des diverses techniques de la description pour réaliser le but didactique imposé au théâtre.

L'hypotopose est tout d'abord exploitée dans le chant du chœur, pendant l'entracte, à propos de la précarité du destin humain et de la justice divine. En outre, s'inscrivant dans la tradition, cette figure se déploie au cours du récit d'un événement passé dans le hors-scène. Dans la scène III du premier acte de *Nabuchodonosor*, Baltazar relate au roi de façon frappante, au moyen du présent historique, la victoire de l'armée contre les Schytes. Il en est de même dans la scène IV du second acte de *Solyma* où le messenger rapporte les détails des préparatifs du combat. À en juger par ces deux exemples, il semble que l'usage de l'hypotopose chez Caussin n'est pas exceptionnel par rapport à celui d'autres professeurs de rhétorique du collège de La Flèche tels que Denis Petau (son prédécesseur) ou Louis Cellot (son successeur). Mais ce qui caractérise l'hypotopose chez Caussin, c'est sa mise en application dans le récit de la vision.

Dans le bref argument à la tête de la première scène du premier acte de *Nabuchodonosor*, il est écrit : « Animé par le souffle divin, il [Daniel] expose la suite de toute la tragédie, comme s'il la distinguait de ses propres yeux ». Dès le début, la vision du prophète est concernée par le malheur qui tombera sur Nabuchodonosor, roi babylonien :

Tout est fini, Dieu n'épargne pas les rois impunis.  
Pourquoi la chaleur de l'esprit ébranlé me résorbe-t-elle ?  
Le roi des rois a perdu la figure du roi et celle de l'homme,  
Le roi égal aux supérieurs a revêtu la figure d'une bête sauvage.  
Hélas ! où a disparu le décor brillant de la gloire,  
Alors que le roi était imposant avec les pierres précieuses, la pourpre et l'or ?  
Le roi des rois est devenu une bête sauvage en un moment.

<sup>15</sup> Les *Tragédies sacrées* (*Solyma, Nabuchodonosor, Felicitas, Theodoricus, Hermenigildus*) ont été publiées chez Chappelet et Cramoisy (Paris, 1620). Elles ont été rééditées en 1621 à Cologne. Toutes mes références aux tragédies de Caussin seront tirées de l'édition de Chappelet.

<sup>16</sup> M. Fumaroli fait remarquer que « [c]ette œuvre de dramaturge est en consonance profonde avec le traité de rhétorique publié l'année précédente ». *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, p. 284.

La peau velue recouvre les membres âpres,  
 Et le corps hideux est d'une saleté affreuse.  
 Le fait qu'il monte ainsi plaît aux astres, ce qu'il devient plaît à Dieu<sup>17</sup>.

Cette vision sera actualisée dans le cinquième acte où Nabuchodonosor se transformera en une bête comme s'il était divinement puni.

Par ailleurs, la scène liminaire de *Solyma*, composée du dialogue entre l'ange et Jérémie, est nettement inspirée du début de *Jérémie* où le prophète s'entretient avec Dieu. Dans la tragédie, l'ange s'adresse soudainement à Jérémie se plaignant de la corruption de Jérusalem, et lui prédit la destruction de la ville à travers les signes de la verge vigilante et de l'urne brûlante. Selon l'interprétation de l'ange, les étincellements rouges de la verge symbolisent les lanciers de javelots du Père éternel furieux face à la corruption de la ville. Par la suite, l'ange lui explique le sens de l'urne brûlante :

**Ange**

Maintenant, allez, tourne ton regard et raconte ce qui menace la ville.

**Jérémie**

Hélas ! je distingue les monstres, et la chaudière rouge du soufre indompté  
 S'agite et émet un amas de flammes.

**Ange**

Ainsi, notre courroux sévit contre les âmes coupables.

Ces vases pleins de soufre et cette eau miellée sont préparés pour les misérables<sup>18</sup>.

À l'instar de la verge vigilante, l'urne brûlante ou « la chaudière rouge » mentionnées dans *Jérémie*<sup>19</sup> représentent la catastrophe qui frappera la ville sur l'ordre de Dieu. Ici, l'image n'est pas présentée comme statique, mais en mouvement, ce qui renforce efficacement l'imminence de la calamité.

On se demande toutefois si Jérémie dans cette scène voit les objets que sont la verge et l'urne, ou s'il décrit seulement leur image. L'absence de documents sur les premières représentations de cette tragédie au collège ne nous permet pas de trancher<sup>20</sup>. Mis à part le fait que la représentation des objets en mouvement

<sup>17</sup> "Actum est, inultos non sinit Reges Deus. / Quid me resorbet mentis emotae calor? / Rex ille Regum perdidit Regem, et uirum! / Par ille superis induit turpem feram! / Heu quo superbum gloriae cessit decus? / Grauisque gemmis, purpura, atque auro rigens? / Rex ille Regum tam cito euasit fera, / Vt hirta pellis squallidos artus tegit, / Tetrumque corpus sordet illuue graui. / Sic astra scandi, sic iuuat fieri Deum" (I, 1, p. 90-91).

<sup>18</sup> "Angelus. Nunc age flecte acies, effare quid imminet urbi? / Hiermias. Heu monstra cerno, sulphure indomito rubens, / Vndansque ahenum flammeum eructat globum. / Ange. Sic nostra in sontes animos desaeuiet ira. / Sulphuris hi calices miseris, haec mella parantur" (I, 1, p. 19).

<sup>19</sup> *Jérémie*, I, 13.

<sup>20</sup> Notre jésuite a enseigné à la Flèche puis à Paris, avant de se faire nommer confesseur de Louis XIII. Ses cinq tragédies ont peut-être été écrites pour être représentées au collège de La Flèche. G.D. Hocking, *A Study of the Tragedies of Father Caussin (1583-1651)*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins Press, 1943, p. 23. À la suite de M. Fumaroli, Jean-Frédéric Chevalier considère que ces tragédies ont été écrites à La Flèche et *Hermenigildus* a été sans doute

n'aurait pas été techniquement facile, l'usage de ces derniers en l'espèce viole le principe dramaturgique de Caussin qui recourt à la capacité de l'auditoire d'imaginer de façon visuelle ce qu'il entend. Mais ce qui est au moins sûr, c'est que la verge et l'urne présentent la vision symbolique du désastre qui frappera la ville sainte comme punition divine.

Or, cette scène du lever de rideau fait pendant à la troisième scène du même acte où le faux prophète Zareas invite les deux princes à observer l'illusion projetée dans un bijou magique.

**Zareas**

Continuez, regardez, que voyez-vous ?

**Ariel**

Ô, Zareas !

Vous entreprenez inutilement de m'épouvanter.

Dans quelle direction le blanc mêlé au noir vole-t-il d'un pas furtif ?

Le mouvement s'en est allé, les images s'écoulent de façon plus pure.

Je regarde le camp construit à des intervalles,

[...]

Nous nous dépêchons dans la vaste cour, ô père, et, en même temps,

Je vois le banquet magnifique destiné au repas de Jupiter,

Et le nectar étincelant<sup>21</sup>.

Le bijou magique produit la vision d'un futur fallacieux, alors que la verge vigilante et l'urne brûlante sont la source d'une vision du futur funeste mais véridique. Au cours de l'intrigue, plus particulièrement après la défaite guerrière, Sedecias est fait captif et subit une peine de cécité physique, comme s'il devait purger la faute d'avoir été berné par une vision fausse.

### 3. La fonction didactique de l'hypotopose

Les êtres spirituels figurent sur la liste des personnages dans les tragédies de Caussin, comme dans celles de ses confrères. Au début de *Solyma*, c'est l'ange qui adresse la parole à Jérémie. Dans la quatrième scène de l'acte IV de *Felicitas*, il apparaît momentanément parmi les nuages, ainsi que l'indique la didascalie, afin d'encourager les garçons à supporter la torture en leur promettant la gloire au ciel. Dans les *Parallèles*, Caussin conseille aux lecteurs de ne pas imaginer l'ange comme un beau garçon à la tête brillante et aux cheveux d'or : « Si

---

représenté à Paris. J.-Fr. Chevalier, "Contextualizing Nicolas Caussin's *Tragoediae sacrae* (1620): Moral Issues in the Portrayal of Passions", in : *Drama, performance and Debate*, éd. J. Bloemendal et al., Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 256.

<sup>21</sup> "Zareas. Perge, intuer, quid uides? / Ariel. O Zarea! / Terrere frustra me paras! quorsum uolant / Immixta nigris alba furtiuo gradu? / Excessit agmen, purius species fluunt, / Distincta spatiis prospicio castra, et domos [...] Vastam per aulam rapimur, o genitor, simul / Coenam ad Tonantis, uideo regificas dapes, / Ardensque in auro nectar" (I, 3, p. 25-26).

vous vous représentez dans l'esprit les anges comme dépeints par les peintres, vous ne connaissez pas toute la puissance des anges » (p. 596). Mais Caussin qui considère que « l'homme lui-même est image », n'a aucune raison d'hésiter à monter les êtres invisibles sur scène. Il aurait d'ailleurs pu se référer au décret XXV du Concile de Trente, d'ordinaire considéré comme ce qui a légitimé l'exploitation des images chez les jésuites<sup>22</sup>.

Quant à l'usage des personnages spirituels, voici un exemple typique fourni par *Theodoricus* sur les crimes et la mort subite de l'empereur éponyme. Juste avant l'arrestation de Symmachus et de Boetius sur ordre de l'empereur, la fille de Theodoricus frémit en se rappelant un rêve qui semble prédire le malheur de son père :

Hélas ! je suis troublée par les monstres de nuit, et l'épouvante terrible  
Tourne, remue et ravit mon âme renversée.  
Symmachus revient sans cesse, et Boetius étendu  
Erre toujours sous mes yeux.  
Longtemps les ombres pleurantes se voient plaindre,  
Elles arrachent le sceptre aux mains de mon père.  
Combien je crains que la fureur insolente du roi ne pêche  
Envers ces lumières, et que Dieu vengeur  
Ne nous tende sa foudre de ses mains rougies<sup>23</sup>.

Un tel usage de l'hypotypose dans la description du rêve visionnaire n'est pas rare dans les tragédies humanistes et baroques, fortement influencées par celles de Sénèque. Mais il ne s'agit pas ici d'un rêve infondé, car cette image funeste prédit la mort de Theodoricus.

C'est ainsi que Theodoricus s'effondre dans un délire à la suite de la punition divine de son abus du pouvoir souverain. Effrayé par l'illusion dans laquelle il confond la tête du poisson avec celle de Symmachus qu'il vient de condamner à mort, il s'agite violemment malgré la tentative de ses sujets pour le maîtriser.

#### Prince

Hélas ! quelle Mégère surgissant du lac du Phlégéthon  
A soufflé sur la torche de serpents dans le sein de l'empereur ?  
Il lance les menaces farouches avec le front sévère  
Et vomit l'écume dense du sang de la gorge.  
Le corps entier de l'homme sacré est transporté de fureur.

<sup>22</sup> Le Concile de Trente, session XXV, in : *Les Conciles œcuméniques. Les décrets de Trente à Vatican II*, t. II, Paris, Les Editions du CERF, 1994, p. 1575. Voir A.-E. Spica, « Comment l'histoire fit parler l'image : les commentaires de la XXV<sup>e</sup> session du Concile de Trente et la création d'un discours de l'image », in : *L'Historien et l'image. De l'illustration à la preuve*, Metz, Centre de recherche Histoire et civilisation de l'Université de Metz, 1998, p. 113-124.

<sup>23</sup> "Heu monstra noctis horreo, et dirus pauor / Mentem supinam, uersat, exagitat, rapit. / Semper recursat Symmachus, Boetius, / Oberrat oculis semper affusus meis, / Longum uidentur flebiles vmbrae queri, / Patrique sceptrum eripere uiolenta manu. / Quam timeo ne quid insolens regis furor / In tanta peccet lumina, et uindex Deus / In nos rubenti fulmen intentet manu" (III, 1, p. 273).

Qui serait assez adroit pour tendre une main à l'homme furieux ?

[...]

L'empereur digne de pitié, vous êtes furieux ainsi en vain ?

Vous imaginez les ombres infernales et les étranges pestes.

[...]

**Theodoricus**

Ô, monstre horrible !

Symmachus, tu claques des dents face à moi ?

Fais périr la lumière détestée du Ciel<sup>24</sup>.

C'est Mégère, une des Furies (ou *Erinyes*), qui provoque l'hallucination ; cette interprétation est conforme à la tradition dont le cas exemplaire est celui du délire d'Oreste. On pourrait donc croire qu'il s'agit de la mise en application du topos littéraire<sup>25</sup>. Pour preuve, ni les autres personnages ni les spectateurs ne partagent l'illusion qui assaille l'empereur.

Mais l'hallucination de Theodoricus n'en est pas vraiment une. Au contraire, elle se réalisera plus tard sur scène. Juste après la sortie de tous les autres personnages laissant l'empereur seul, « les ombres des victimes viennent autour du lit », indique la didascalie. Ces trois ombres condamnent Theodoricus, et le bon Génie de l'empereur l'abandonne. Ensuite, Némésis, déesse de la vengeance divine, et Atropos, déesse du destin, entrent en scène et ôtent la vie de l'empereur. Après leur disparition, la fille de l'empereur revient sur scène et découvre son père mort dans le lit. De la scène V à la scène VII, le plateau est donc occupé par les êtres spirituels. Et l'hypotypose créée par les paroles du prince, interprète des divagations de l'empereur, fait office de repère du passage entre le monde matériel et le monde spirituel.

Le rideau ne se ferme pas ici ; l'unité de lieu étant violée, la scène tout entière de l'acte V représente désormais le monde spirituel où se déroule le jugement divin. Cela participe de la moralité du Moyen Âge faisant apparaître les personnages allégoriques. Convoqués en justice, Boetius et Symmachus accusent l'âme de Theodoricus, et celle-ci est condamnée à brûler éternellement en enfer. La justice divine, personnage allégorique, prononce un dernier jugement : « Ça suffit, envoyez-le [ Theodoricus ] dans la marmite ! » La marmite n'est de rien moins qu'un volcan. Dans l'argument de cette tragédie, Caussin fait mention d'un épisode des *Dialogues* de Saint Grégoire mettant en scène un

<sup>24</sup> "Princeps. Heu quae Megaera rupta phlegetonis lacu / Huic uiperinas pectori affluit faces? / Toruas seuerae frontis intentat minas, / Densam cruentis faucibus spumam egerit, / Totus furorem perfurit diris sacer. / Ecquis furenti dexter opponat manum? [...] Miserande princeps siccine incassum furis? / Simulacra fingens infera, et pestes nouas. [...] Theodoricus. O monstrum horridum! / Symmache quid istis dentibus meme teris? / Confice perosum lumen ingratum poli" (IV, 5, p. 293-294).

<sup>25</sup> Faudrait-il faire remarquer ici le mélange du christianisme avec le paganisme ? Selon Jean-Frédéric Chevalier qui a travaillé sur cette tragédie, dans les allégories du Moyen Âge, les Furies ont déjà été considérées comme les servantes de la vengeance divine. Voir son article cité, in : *Nicolas Caussin, op. cit.*, p. 88.

ermite habitant dans l'île de Lipari<sup>26</sup>. Selon le témoignage de l'ermite, après avoir été jugé auprès de Johannes et de Symmachus, l'empereur est précipité dans le volcan de Lipari. De plus, dans les *Annales ecclésiastiques* de Baronius, on rencontre la même mention sur sa condamnation. C'est sans doute à partir de cela que Caussin a inventé cette scène purement allégorique.

Il ne faudra pas pour autant négliger la dernière supplication de Theodoricus :

**Theodoricus**

Moi, j'avoue avoir été injuste et commis la faute, et je le regrette.  
 Hélas ! le ver, s'agitant, brûle intérieurement le foie,  
 Il repaît de mes entrailles sa faim éternelle.  
 De quelque côté que je regarde, mille bourreaux,  
 Mille peines et mille tourments s'entassent.  
 Si je regarde le Ciel, il fait des éclairs menaçants,  
 Si je regarde la terre, elle se fend, des fissures apparaissant,  
 Elle me menace avec le tourbillon de la ruine,  
 Si je tourne les yeux vers mon corps,  
 Il gît ensanglanté, pâle et hideux pour moi<sup>27</sup>.

On ne connaît pas les détails de la mise en scène, mais on peut vraisemblablement imaginer que l'âme de Theodoricus, interprétée par un élève, invoque son corps invisible en train de pourrir. L'hypotypose visualise donc le dédoublement du corps et de l'âme. De la scène IV de l'acte IV, où Theodoricus est frappé d'hallucination, à la scène VI du même acte, où les ombres l'entourent, la mise en pratique de l'hypotypose signale le passage du monde matériel au monde spirituel. En revanche, dans cette dernière scène du dernier acte, le théâtre représente le monde spirituel sans revenir au monde matériel. Ici encore, l'hypotypose joue cependant le rôle de passerelle entre les deux mondes.

Or, tenter de visualiser la réalité spirituelle constituait déjà un idéal recherché par la rhétorique de la Renaissance, époque où l'on a entrepris la synthèse de la tradition païenne et de la tradition chrétienne. Se situant au croisement de deux traditions qui donnaient également de l'importance aux images, Caussin a raison de privilégier l'hypotypose, figure permettant d'apercevoir le monde invisible en faisant appel à l'imagination de l'auditeur. On peut ici se rappeler la force qu'Érasme attribuait à cette figure capable d'emporter les spectateurs hors d'eux-mêmes comme au théâtre. L'hypotypose consiste à décrire les choses de façon tellement vive qu'elles apparaissent sous les yeux des auditeurs. Caussin n'aurait pu manquer le rapprochement entre hypotypose et théâtre dans leur

<sup>26</sup> Grégoire le Grand, *Dialogues*, t. III (Liv. IV), éd. par A. de Vogüé et trad. par P. Antin, Paris, Éditions du Cerf, 1980, chap. XXXI, p. 104-107.

<sup>27</sup> "Erraui iniquus fateor, et meme pudet. / Heu uermis intus aestuans torret iecur, / Meisque fibris pascit aeternam famem. / Quocunq̄ specto, mille carnifices mihi, / Tormenta mille, mille densantur cruces. / Si specto coelum fulgurat totum minis, / Si terram, hiantes finditur rimas agens, / Et me ruinae turbine exteret minax. / Quod si reflecto lumina ad corpus meum, / Iacet cruentum, pallidum, exosum mihi" (V, 4, p. 307).

capacité à représenter le monde invisible ; l'hypotypose dans le théâtre s'assure de faire intervenir l'autre monde. La fonction didactique attribuée à cette figure est de faire réaliser aux élèves la continuité du monde visible et du monde invisible.

#### 4. *Theatrum mundi*, notion qui fonde l'usage de l'hypotypose

Afin de soutenir sa perspective fondamentale, selon laquelle le monde est rempli d'images, Caussin allègue une phrase de l'épître d'Augustin : « la vérité charme davantage quand elle luit à travers l'allégorie »<sup>28</sup> (*Parallèles*, p. 132). Sans tenter d'arracher le voile à la vérité, il insiste sur le plaisir provenant de la superposition de ces deux éléments. Ainsi, le théâtre, art de l'imitation, vise non pas à mettre au jour la vérité, mais à reproduire cet état de superposition afin d'atteindre le double objectif de plaire et d'instruire. Il est donc naturel que son théâtre représente aussi le monde spirituel qui existe au-delà du monde matériel.

Si Caussin accorde de l'importance au topos du *theatrum mundi*, notion qui remonte à l'Antiquité et à la mode depuis la Renaissance chez les jésuites<sup>29</sup>, ce n'est pas uniquement parce qu'elle s'inscrit dans la tradition du christianisme, c'est aussi parce qu'elle rejoint le double état du monde : monde matériel et monde spirituel. La notion de théâtre du monde constitue toujours le fondement des pensées de Caussin dans *La Cour sainte*, important ouvrage regroupant des épisodes historiques variés, sources de leçons utilitaires.

Toutes les creatures que l'on voit naistre dans la revolution de tant de siecles, sont comme des acteurs que Dieu, qui est le grand Maistre de la Comedie qui se jouë en ce monde, tenoit cachez derriere la tapisserie dans ses idées, plus vifs et plus éclatans qu'ils ne sont pas sur le theatre : le monde sonne l'heure de leurs entrées et de leurs sorties, de leur naissance et de leur mort<sup>30</sup>.

Auteur, régisseur et metteur en scène, Dieu connaît, *a priori*, avant l'ouverture du rideau, le déroulement du drame du monde. C'est pourquoi, lorsque le futur surgit avec et par l'hypotypose comme s'il s'agissait d'un temps présent dans les tragédies de Caussin, l'homme se trouve provisoirement à la hauteur de la Providence. La figure de l'hypotypose est donc une des preuves de la nature divine de l'éloquence (*Parallèles*, p. 1).

<sup>28</sup> Il s'agit de l'épître 55 et non pas 119, comme le fait remarquer Florence Vuilleumier Laurens à qui j'emprunte la traduction de cette phrase. « Éloquence épictétique et doctrine des images : des *Eloquentiae Parallela* aux *Electorum symbolorum et parabolarum syntagmata* de Nicolas Caussin » in : Nicolas Caussin : *rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, op. cit., p. 302.

<sup>29</sup> R. Dekoninck, op. cit., p. 322-323.

<sup>30</sup> Caussin, *La Cour sainte*, traité troisième, passion troisième, « Des désirs », section IV, t. I, Bruxelles, François Foppens, 1665, p. 533.

Dieu cumule le rôle de régisseur et de spectateur dans ce théâtre du monde, mais son regard n'est pas remarqué par les hommes aveugles. Seuls ceux qui croient en Dieu savent qu'ils sont regardés par lui, même s'ils ne le voient pas de leurs propres yeux. Dans *Solyma* (IV, 3), lorsque Nabuchodonosor demande à Eleazar s'il voit Dieu, ce dernier répond : « Je confesse, du moins, [je vois Dieu] dans le cœur et dans la foi ». Dans *Nabuchodonosor* (I, 2), au roi arrogant qui déclare pouvoir former des statues de dieux, Ananias donne ce conseil : « Celui qui pense voir Dieu, ne connaît pas Dieu ». Cette idée sera reprise par le chœur : « Tourne ton esprit, si tu peux, vers le fait que tout ce que tu distingues est Dieu, et ce que tu auras remué est Dieu ». Invisible, Dieu existe, ou plutôt on le voit n'importe où, à travers ses créatures.

D'ici la haute splendeur de Dieu vomit les nuages d'or,  
 Tout en rehaussant le décor de la tête en dignité.  
 D'ici la grâce en vêtements purs sourit comme un éclat de pierre,  
 Et la flattant, effleure de ses ailes la tête éternelle.  
 De là, les yeux des astres font briller les cheveux,  
 Et la cohorte des soldats brillants l'entoure  
 De quelque côté qu'il dirige ses pas,  
 Les colonnes du grand ciel tremblent et tout frémit du grand bruit<sup>31</sup>.

Aux yeux des croyants, ce monde apparaît comme un grand théâtre géré par le Créateur qui fait marcher le moteur de l'univers pour l'éternité<sup>32</sup>. Ainsi, le théâtre est un art qui a pour tâche didactique de représenter la superposition des deux mondes sur scène, *hic et nunc*. Cette duplicité est renforcée par l'hypotypose qui invoque l'ailleurs. Grâce à l'hypotypose dans le théâtre, il est donc possible de se rendre compte que nous sommes regardés par Dieu et que nous vivons dans un monde spirituel et matériel. C'est sans doute pour cela que Caussin a privilégié cette figure de rhétorique permettant de conduire vers l'appréhension du monde caché.

## Bibliographie

### Sources

- Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980  
 Caussin, Nicolas, *Eloquentiae sacrae et humanae parallela, libri XVI*, Paris, Chappelet, 1619  
 Caussin, Nicolas, *Tragoediae sacrae*, Paris, Chappelet, 1620  
 Caussin, Nicolas, *La Cour sainte*, t. I-II, Bruxelles, François Foppens, 1664-1665 (1<sup>re</sup> éd. : 1624)

<sup>31</sup> “Hinc alta nubes gloria auratas uomit, / Fastigiatum uerticis tollens decus. / Hinc ueste pura gemmeus ridet decor, / Pennisque adulans lambit aeternum caput. / Illinc ocelli syderum irradiant comas, / Et igneorum militum cingit cohors, / Quacumque gressus dirigit, magni aetheris / Tremunt columnae, cuncta mugitu fremunt” (*Nabuchodonosor*, I, 2, p. 93).

<sup>32</sup> Une pareille idée se retrouve, par exemple, dans *La Consolation de Philosophie* (t. I, 5) de Boèce, une des sources principales de *Theodoricus*.

- Conciles œcuméniques. Les décrets de Trente à Vatican II (Les)*, t. II, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994
- Érasme, *De copia uerborum*, t. II, Strasbourg, ex aedibus Shurerij, 1514
- Euripide, *Médée*, in : *Tragédies*, t. I, éd. et trad. par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1926
- Grégoire I<sup>er</sup>, *Dialogues*, éd. par Adalbert de Vogüé et trad. par Paul Antin, Paris, Éditions du Cerf, 1980
- Horace, *L'Art poétique*, in : *Épîtres*, éd. et trad. par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934
- Quintilien, *Institution oratoire*, t. IV, éd. et trad. par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1977

### Études

- Chevalier, Jean-Frédéric, « Nicolas Caussin héritier de Sénèque et de Boèce dans *Theodoricus* », in : *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, sous la dir. de Sophie Conte, Berlin, LIT Verlag, 2007, p. 79-102
- Chevalier, Jean-Frédéric, "Contextualizing Nicolas Caussin's *Tragoediae sacrae* (1620): Moral Issues in the Portrayal of Passions", in : *Drama, performance and Debate*, éd. Jan Bloemendal et al., Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 253-268
- Dainville, François de, *L'Éducation des jésuites (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions de Minuit, 1978
- Dekoninck, Ralph, « *Ad imaginem*, plaisir et connaissance dans la pensée iconologique de Nicolas Caussin », in : *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, sous la dir. de Sophie Conte, Berlin, LIT Verlag, 2007, p. 317-325
- Filippi, Bruna, « La mise en vision dans le théâtre jésuite à Rome », in : *Plaire et instruire, le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, sous la dir. d'Anne Piéjus, Paris, PUR, 2007, p. 71-84
- Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980
- Hocking, George D., *A Study of the Tragoediae Sacrae of Father Caussin (1583-1651)*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins Press, 1943
- Spica, Anne-Élisabeth, « Comment l'histoire fit parler l'image : les commentaires de la XXV<sup>e</sup> session du Concile de Trente et la création d'un discours de l'image », in : *L'Historien et l'image. De l'illustration à la preuve*, Metz, Centre de recherche Histoire et civilisation de l'Université de Metz, 1998, p. 113-124
- Vuilleumier Laurens, Florence, « Éloquence épictétique et doctrine des images : des *Eloquentiae Parallela aux Electorum symbolorum et parabolarum syntagmata* de Nicolas Caussin », in : *Nicolas Caussin : rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, sous la dir. de Sophie Conte, Berlin, LIT Verlag, 2007, p. 317-325

### Tetsuo Chikawa

Tetsuo Chikawa, né en 1975, docteur en langue et littérature française et maître de conférences en lettres de l'Université Ritsumeikan (Kyoto, Japon). Spécialiste du théâtre classique, il a soutenu en 2007 une thèse de doctorat à l'Université Paris IV sur la dramaturgie de Pierre Corneille sous la direction de M. Georges Forestier (*Art de raisonner, art de débattre. La dimension argumentative dans les tragédies et la théorie de Pierre Corneille*). Ses recherches en cours portent sur les rapports entre rhétorique et dramaturgie au XVII<sup>e</sup> siècle.