

## La question de l'illusion au théâtre

*Voici un ensemble de textes d'écrivains, de critiques, de « doctes », qui rendent compte de la manière dont on a pensé la représentation théâtrale depuis le XVIIe siècle, époque à laquelle s'élabore la doctrine du Classicisme. L'enjeu : déterminer si et au nom de quoi le théâtre doit produire l'illusion de la réalité.*

### Trois unités et un mur : l'impératif classique de la vraisemblance

*Les années 1630 voient l'apparition au théâtre d'un public nouveau : l'aristocratie prend goût à ce type de spectacle, comme en témoigne L'illusion comique de Corneille. Le spectacle théâtral doit alors se renouveler dans sa forme pour plaire. Dramaturges et doctes, c'est-à-dire savants, s'appuient pour cela sur les préceptes hérités des grands auteurs de l'Antiquité, les « Anciens », et promus par Aristote dans sa Poétique (IVE siècle av. J.-C.).*

*Pour Aristote, l'art doit reposer sur la « mimésis », c'est-à-dire l'imitation de la réalité. C'est particulièrement vrai du théâtre (on y montre l'histoire, tandis que dans le récit, elle est racontée).*

*Ainsi, dans les années qui voient le succès du Cid de Corneille (1637), pièce baroque et chatoyante, s'élabore, en réaction, une doctrine qu'affermiront les auteurs du Classicisme dans les années 1660-1680. Corneille lui-même réécrira sa tragi-comédie dans un sens plus « classique ».*

*Chapelain et l'abbé d'Aubignac participent à l'élaboration de cette doctrine, dont les principes les plus connus sont les trois unités, de temps, de lieu, d'action, qui visent rendre aussi vraisemblable que possible l'histoire représentée sur scène.*

### Chapelain, *Lettre à Godeau<sup>1</sup> sur la règle des vingt-quatre heures*, 1630

Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous Poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées, les objets comme vrais et comme présents. [...]

Pour cela même sont les préceptes qu'ils<sup>2</sup> nous ont donnés concernant les habitudes des âges et des conditions, l'unité de la Fable<sup>3</sup>, sa juste longueur, bref, cette vraisemblance si recommandée et si nécessaire en tout Poème<sup>4</sup>, dans la seule intention d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité. [...] j'estime que les Anciens qui se sont astreints à la règle des vingt-quatre heures ont cru que s'ils portaient le cours de leur représentation au delà du jour naturel ils rendraient leur ouvrage non vraisemblable au respect de ceux qui le regarderaient [...] et l'on frustrerait l'art de sa fin qui va à toucher le spectateur par l'opinion de la vérité.

1 Godeau est un jeune dramaturge irrégulier, partisan de la tragi-comédie moderne, à la manière du Cid.

2 Les Anciens.

3 Nous dirions l'intrigue.

4 Au sens de « Poème dramatique », c'est-à-dire de pièce.

**D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, 1657**

UT PICTURA POESIS : LA DOCTRINE CLASSIQUE DE L'IMITATION

## De la Vraisemblance

Voici le fondement de toutes les Pièces du Théâtre, chacun en parle et peu de gens l'entendent ; voici le caractère général auquel il faut reconnaître tout ce qui s'y passe ; en un mot la Vraisemblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène.

C'est une Maxime générale que le Vrai n'est pas le sujet du Théâtre, parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues, et beaucoup qui n'y peuvent pas être représentées : c'est pourquoi Synesius<sup>1</sup> a fort bien dit que la Poésie et les autres Arts qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la vérité, mais l'opinion et le sentiment ordinaire chez les hommes.

Il est vrai que Néron fit étrangler sa mère, et lui [fit] ouvrir le sein pour voir en quel endroit il avait été porté neuf mois avant que de naître ; mais cette barbarie, bien qu'agréable à celui qui l'exécuta, serait non seulement horrible à ceux qui la verraient, mais mesure incroyable, à cause que cela ne devait point arriver ; et entre toutes les Histoires dont le poète voudra tirer son sujet, il n'y en a pas une, au moins je ne crois pas qu'il y en ait, dont toutes les circonstances soient capables du Théâtre, quoi que véritables, et que l'on y puisse faire entrer, sans altérer l'ordre des succès, le temps, les lieux, les personnes, et beaucoup d'autres particularités.

Le Possible n'en sera pas aussi le sujet, car il y a bien des choses qui se peuvent faire, ou par la rencontre des causes naturelles, ou par les aventures de la Morale, qui pourtant seraient ridicules et peu croyables si elles étaient représentées. Il est possible qu'un homme meure subitement, et cela souvent arrive ; mais celui-là serait moqué de tout le monde, qui pour dénouer une Pièce de Théâtre, ferait mourir un rival d'apoplexie, comme d'une maladie naturelle et commune, ou bien il y faudrait beaucoup de préparations ingénieuses. Il est possible qu'un homme meure

1. Philosophe néo-platonicien.

D'AUBIGNAC

d'un coup de tonnerre<sup>1</sup>, mais ce serait une mauvaise invention au Poète de se défaire par là d'un Amant qu'il aurait employé pour faire l'intrigue d'une Comédie.

Il n'y a donc que le Vraisemblable<sup>2</sup> qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un Poème Dramatique : ce n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du Théâtre ; mais elles n'y sont reçues qu'en tant qu'elles ont de la vraisemblance ; de sorte que pour les y faire entrer, il faut ôter ou changer toutes les circonstances qui n'ont point ce caractère, et l'imprimer à tout ce qu'on y veut représenter.

Je ne m'étendrai pas ici sur la Vraisemblance ordinaire et extraordinaire, dont tous les Maîtres ont traité fort amplement, et personne n'ignore que les choses impossibles naturellement, deviennent possibles et vraisemblables par puissance divine, ou par magie ; et que la vraisemblance du Théâtre n'oblige pas à représenter seulement les choses qui arrivent selon le cours de la vie commune des hommes ; mais qu'elle enveloppe en soi le Merveilleux, qui rend les événements d'autant plus nobles qu'ils sont imprévus, quoi que toutefois vraisemblables. Ce que j'ay remarqué néanmoins en cette matière, est que peu de gens ont entendu jusque où va cette vraisemblance : car tout le monde a bien cru qu'elle devait être gardée dans la principale action d'un Poème, et dans les incidents qui se trouvent sensibles aux plus grossiers ; mais on n'a pas été plus avant. Or l'on doit savoir que les moindres actions repré-

1. Allusion à un épisode d'*Ulysse dans l'île de Circé ou l'Euriloche fondroyé*, tragédie de l'abbé Boyer.

2. D'Aubignac cite ici le livre VI de la *Poétique* de Jules César Scaliger (1484-1558) qui a tenté d'établir une synthèse nouvelle entre la mimésis aristotélicienne et le néo-platonisme de la Renaissance, en montrant que le travail de l'artiste est apte à proposer une version idéalisée, épurée, du réel, selon une transmutation qui tendra à en retrouver la forme idéale première, en mettant en place un système normatif visant à canaliser les représentations. La *Poétique* de Scaliger, synthèse théorique, est déterminante pour le XVII<sup>e</sup> siècle dans la mesure où elle rend compatibles les genres et les normes concrets élaborés par Aristote pour représenter le réel et le rêve idéaliste de pureté, de grandeur et de perfection du classicisme.

**Boileau, *Art poétique*, 1674**

*Dans ces vers célèbres, qu'il est intéressant de mémoriser, Boileau résume ainsi la règle des trois unités :*

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli  
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

**Georges de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, 1637**

*La vraisemblance fondée sur le respect de la règle des trois unités n'est pas tout ; il faut également ne pas choquer le spectateur : c'est la contrainte de la bienséance. Georges de Scudéry critique ainsi la pièce de Corneille :*

« Il est vrai que Chimène épousa le Cid, mais il n'est point vraisemblable qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père. »

**Le « quatrième mur » de Diderot (écrivain, philosophe, principal auteur de *L'Encyclopédie*, XVIII<sup>e</sup> siècle), *Entretiens sur le fils naturel (Le Fils naturel)*, 1757)**

*Bien qu'il n'emploie pas la formule lui-même, Diderot définit la séparation entre la scène et la salle comme un mur invisible, ce qu'on appellera le quatrième mur. Il s'agit de favoriser un jeu travaillé, mais naturel.*

« Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas. »

**Diderot, *Le paradoxe sur le comédien*, 1773**

*Dans cet essai, Diderot fait dialoguer deux interlocuteurs, dont le premier est en quelque sorte le porte-parole de l'auteur. Ils abordent les problèmes du jeu de l'acteur et de la création dramatique. Selon Diderot, l'acteur ne doit pas ressentir ce qu'il joue ; ce serait d'ailleurs impossible d'éprouver tous les soirs les émotions du personnage joué sur une longue durée. C'est au contraire un travail raisonné sur l'apparence, sur le jeu à proprement parler, qui permettra de faire éprouver des émotions au spectateur.*

Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute la liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las et vous tristes c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions; mais il n'est pas le personnage, il le joue, et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.

## La remise en question de l'impératif de vraisemblance

### Stendhal : la relativité de l'illusion théâtrale

Dans Racine et Shakespeare (1823-1825), Stendhal entreprend de remettre en cause les dogmes du Classicisme (vraisemblance et bienséance, notamment). Il fait dialoguer « le Romantique » avec « l'Académicien ». Le premier rapporte ici une anecdote devenue célèbre et emblématique de la relativité de l'illusion théâtrale : l'illusion parfaite est impossible ; rien ne sert donc de tout faire pour la mettre en œuvre.

LE ROMANTIQUE. Avoir des illusions, être dans l'*illusion*, signifie se tromper, à ce que dit le dictionnaire de l'Académie. Une *illusion*, dit M. Guizot<sup>1</sup>, est l'effet d'une chose ou d'une idée qui nous déçoit par une apparence trompeuse. Illusion signifie donc l'action d'un homme qui croit la chose qui n'est pas, comme dans les rêves, par exemple. L'illusion théâtrale, ce sera l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur la scène.

L'année dernière (août 1822), le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche. » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'année sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ! ce soldat avait de l'*illusion*, croyait vraie l'action qui se passait sur la scène. Mais un spectateur ordinaire, dans l'instant le plus vif de son plaisir, au moment où il *applaudit* avec transport Talma-Manlius<sup>2</sup> disant à son ami : « Connais-tu cet écrit ? » par cela seul qu'il applaudit, n'a pas l'*illusion complète*, car il applaudit Talma, et non pas le Romain Manlius ; Manlius ne fait rien de digne d'être applaudi, son action est fort simple, et tout à fait dans son intérêt.

1. Stendhal prête à Guizot une définition qui, de même que la précédente, provient directement du *Dictionnaire de l'Académie*. L'allusion, toutefois, vaut reconnaissance de dettes : autant que la représentation d'*Othello*, la toute récente *Vie de Shakespeare*, qui contient un très long développement sur l'illusion, et notamment sur les moyens non « classiques » dont elle se dote chez Shakespeare, a servi d'aiguillon majeur pour la conception du *Racine et Shakespeare* (voir F. Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Gallimard, « Folio Essais », 2001, p. 61-65 et *passim*).

2. Talma est l'un des grands tragédiens français de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et Manlius est le personnage éponyme d'une tragédie de La Fosse.

### Victor Hugo, *Tas de pierres III*, 1830-1833

Hugo promet quant à lui un nouveau théâtre, romantique, libéré des contraintes du théâtre classique. Il indique dans ces lignes la nature particulière du lien entre le théâtre et la réalité. Le théâtre fera « vrai » autrement que sous le joug de l'impératif de vraisemblance.

Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous la terre.

C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la salle, des cœurs humains dans les coulisses.

## **Brecht et la distanciation : un théâtre pour réfléchir et transformer le monde**

Au XXe siècle, le dramaturge et metteur en scène Bertolt Brecht promeut un théâtre « épique » et « didactique », qui conduit le spectateur à réfléchir, plutôt qu'à être ému. Pour cela, il faut éviter que le théâtre donne l'illusion du vrai, et empêcher « l'identification » du spectateur aux personnages : c'est ce qu'il appelle la distanciation.

La forme dramatique du théâtre est action, implique le spectateur dans l'action, épuise son activité intellectuelle, lui est occasion de sentiments. Expérience vécue.	La forme épique du théâtre est narration, fait du spectateur un observateur, mais éveille son activité intellectuelle, l'oblige à des décisions. Vision du monde.
Le spectateur est plongé dans quelque chose. Suggestion.	Le spectateur est placé devant quelque chose. Argumentation.
Les sentiments sont conservés tels quels.	Les sentiments sont poussés jusqu'à la prise de conscience.
Le spectateur est à l'intérieur, il participe. L'homme est supposé connu.	Le spectateur est placé devant, il étudie. L'homme est l'objet de l'enquête.
L'homme immuable.	L'homme qui se transforme et transforme.
Intérêt passionné pour le dénouement.	Intérêt passionné pour le déroulement.
Une scène pour la suivante.	Chaque scène pour soi.
Croissance organique.	Montage.
Déroulement linéaire.	Déroulement sinueux.
Évolution continue.	Bonds.
L'homme comme donnée fixe.	L'homme comme processus.
La pensée détermine l'être.	L'être social détermine la pensée.
Sentiment.	Raison.

Bertolt BRECHT, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique », 1936, in *Écrits sur le théâtre*, 1957, © éd. de l'Arche, 1963, pp. 40-41.

12

Et il faut que notre jouissance au théâtre soit devenue plus faible que ne l'était celle des Anciens, même si notre genre de vie en commun ressemble encore assez au leur pour que cette jouissance soit même possible. Nous prenons possession des œuvres anciennes au moyen d'une procédure relativement nouvelle, à savoir l'identification, à laquelle elles ne se prêtent guère. Ainsi la plus grande partie de notre jouissance se nourrit à d'autres sources qu'à celles qui doivent nécessairement s'être si puissamment ouvertes à nos devanciers. Nous nous rabattons alors sur des beautés de langue, sur l'élégance avec laquelle la fable est conduite, sur des passages qui nous arrachent des idées indépendantes du texte, bref, sur ce qui dans les œuvres anciennes est hors-d'œuvre. Ce sont là précisément les moyens poétiques et théâtraux qui cachent les discordances de l'histoire. Nos théâtres n'ont absolument plus la capacité ou l'envie de raconter encore clairement ces histoires, même celles, pas si anciennes, du grand Shakespeare, c'est-à-dire de rendre croyable l'enchaînement des événements. Or la fable est, selon Aristote — et sur ce point nous pensons de même —, l'âme du drame. De plus en plus nous sommes gênés

par la grossièreté et le négligé des reproductions de la vie en commun des hommes, et cela non seulement dans les œuvres anciennes, mais aussi dans des œuvres contemporaines, lorsqu'elles sont faites selon des recettes anciennes. Toute notre manière de jouir commence à devenir anachronique.

Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, 1949.