

Existe-t-il une esthétique théâtrale?

Michel Corvin

Poser la question de cette façon laisse entendre que la réponse risque d'être complexe et nuancée, non pas que le concept d'esthétique soit insaisissable, mais parce que parler d'une esthétique du théâtre amènerait à penser que le théâtre est immuable et obéit à des lois de fonctionnement qui, avec le temps, sont devenues des normes intangibles. Or il n'en est rien, le théâtre, comme tout art, est inscrit dans l'histoire et l'esthétique qu'on peut en saisir ne saurait être que relative à un temps et à un milieu donnés.

Comme il n'est pas question d'envisager une pluralité d'esthétiques théâtrales, on s'en tiendra à l'esthétique classique qui, avec des variantes, est valable d'Aristote à Victor Hugo, ce choix se justifiant par le fait que les théoriciens classiques nourrissaient l'illusion de mettre sur pied une esthétique universelle alors que les créateurs de la même époque, sans en avoir peut-être tout à fait conscience, travaillaient au contraire à satisfaire les goûts changeants d'un public précis.

I. DEFINITION

1) On peut définir l'esthétique comme la science ou la réflexion qui porte sur la beauté de l'oeuvre, sur ce qui fait qu'une oeuvre est belle, parfaite, c'est-à-dire achevée (faite jusqu'au bout). Naturellement le concept de beauté est problématique : pendant longtemps (jusqu'à la querelle des Anciens et des Modernes, autour de 1680) il fut admis que la beauté artistique a été atteinte une fois pour toutes par les Anciens et résulte de canons dont la rationalité le dispute à l'harmonie (point de vue qu'on peut illustrer par des textes des 16ème et 17ème siècles, jusqu'à Boileau inclus). Néanmoins, surtout à partir du 18ème siècle, on entre dans l'"ère du soupçon", avec la naissance du sentiment de relativité, même de la part d'esprits aussi figés dans leur classicisme que Voltaire. L'article "Beau" de l'Encyclopédie de Diderot ne dit-il pas que pour le crapaud le beau c'est sa crapaude! Les romantiques en acquérant et développant le sens de l'histoire ne feront que souligner davantage la valeur relativiste de l'esthétique.

2) Il y a donc deux possibilités d'approche de l'esthétique : une approche normative qui donne des règles prétendument universelles (celle de l'époque classique) et une approche descriptive qui offre une variété de descriptions des formes : à ce compte il y aurait autant d'esthétiques qu'il y a de flux créateurs caractérisés : une esthétique shakespearienne, une réaliste, une symboliste, une romantique, une

occidentale qui regroupe et synthétise sous quelques constantes les variables repérées ci-dessus, en opposition avec une esthétique extrême-orientale ou une esthétique africaine. L'éclatement des esthétiques en groupes et sous-groupes ne pourrait dépasser le niveau de catégories très générales (telle celles de l'illusionnisme scénique ou de la théâtralisation consciente) insuffisantes pour y introduire une cohérence semblable à celle qui s'impose dans les sciences exactes.

3) Chaque esthétique théâtrale étant originale dans la mesure où elle est irréductible à toute autre, on s'aperçoit qu'elle met en oeuvre à la fois une idéologie (une vision du monde) et des techniques. Bien que les techniques puissent être en retard ou en avance sur l'idéologie (en avance à l'époque de Copeau, en retard au moment de l'apparition du "théâtre nouveau" des années 50) elles sont d'ordinaire, au moins partiellement, en rapport avec elle (dans le domaine de la scénographie au 17ème siècle). Cette esthétique a de plus des conséquences sur l'architecture théâtrale, la dramaturgie (le fonctionnement interne des oeuvres), la mise en scène (leur fonctionnement externe), le jeu, le décor, les costumes, les éclairages, les effets sonores, etc. Tout théâtre se produisant devant un public, l'esthétique théâtrale prend en compte "l'horizon d'attente" du spectateur et les effets produits ou souhaités. L'incidence morale et sociale du théâtre fait

donc partie de son esthétique dans la mesure où par rebond anticipé le public *s'écrit* dans l'oeuvre, avant même qu'elle soit rédigée.

4) La connaissance de toutes les esthétiques théâtrales, bien qu'elle reste idéale et même chimérique, permettrait de déterminer la spécificité du théâtre, de déterminer les traits fondamentaux et universels permanents, nécessairement limités en nombre, d'où résulterait la théâtralité. Concept surplombant que cette théâtralité, dont la plupart des analystes modernes se méfient par crainte de retomber dans la normativité et l'apriorisme des théoriciens de l'âge classique.

II. L'ESTHETIQUE CLASSIQUE

Principes idéologiques : ils n'ont rien de spécifiquement théâtral et s'appliquent à toutes les formes d'art, de la peinture à l'art des jardins en passant par l'art de la chaire et la poésie de circonstance :

1) Respect de l'autorité et de la tradition, donc de l'histoire : il suffit qu'un Ancien (Aristote mais aussi n'importe quel glossateur de la basse latinité) ait émis un jugement ou transmis une anecdote pour qu'ils soient considérés comme éléments de vérité. L'autorité des Anciens concerne au premier chef les Grecs (Aristote) et les Romains (Horace), mais aussi les Espagnols et les Italiens. D'où une certaine disparate dans cette juxtaposition de points de vue souvent plus

divergents que ne veulent le croire les artistes du 17^{ème} siècle: première distorsion.

2) Ce respect se manifeste par un désir d'imitation: ce qui a été parfaitement réalisé une fois ne pouvant être surpassé, force est de l'adapter, en l'imitant, dans une autre langue et avec les accommodements qui s'imposent : Racine imite Euripide et Tacite, Corneille connaît Tite-Live, Molière Plaute et Térence. On procède par contamination (exploitation conjointe de plusieurs oeuvres) et on gauchit le modèle en fonction des exigences du public : deuxième distorsion.

3) L'art a pour but de plaire - c'est une affirmation permanente de Racine et de Molière - mais il a aussi pour fin de donner des leçons de morale, d'intervenir dans la formation des esprits (c'est du moins la position des laïques, les gens d'église étant opposés à toute forme de théâtre, comme profondément immorale). Plaisir et morale ont du mal à se concilier, particulièrement dans la comédie : si elle ne vise que le plaisir, elle risque vite de devenir immorale (par sa complaisance au spectacle des vices et des débordements amoureux); si elle est trop morale (au sens où elle s'intéresse aux moeurs), elle sort de sa juridiction : on le fit bien comprendre à Molière qui en tant qu'auteur de comédie n'avait pas droit à prendre la parole comme il le fit : troisième distorsion.

4) Le désir d'ordre dans le domaine politico-social se manifeste dans le domaine esthétique par le refus de

toute surprise et de tout imprévisible. C'est pourquoi l'exposition doit préparer (au moins indirectement) à tout ce qui va survenir plus tard (même si - comme c'est le cas du retour de Thésée descendu aux Enfers - c'est largement improbable); c'est pourquoi tous les personnages essentiels doivent être présentés le plus vite possible; c'est pourquoi le dénouement doit découler logiquement, normalement, de tout ce qui précède (dans l'ordre des situations comme de la psychologie). La logique à cet égard augmente le degré de prévisibilité des propositions jusqu'à les rendre tautologiques. Si je dis : "tous les hommes sont mortels", je sais immédiatement que "Socrate est mortel" sans avoir besoin de passer par la mineure : "or Socrate est un homme"!

5) Dans un ordre d'idées un peu comparable, on pourrait soutenir que l'impérialisme, dans l'esthétique classique, de l'alexandrin à rimes plates scandé en deux hémistiches symétriques, augmente le degré de sécurité et de prévisibilité de l'auditeur : cette rythmique régulière et quasi incantatoire enveloppe le spectateur d'une atmosphère de confort tranquille et d'harmonie. Rien, dans l'enchaînement de ces cadences ordonnées, ne le surprend ni ne le heurte. L'ordre classique est une conquête sur le baroque des temps antérieurs, baroque que les classiques percevaient négativement comme facteur de trouble, de violence, en un mot de déraison. Cette raison que les temps modernes, à partir de

Rousseau, balaieront, les classiques au contraire l'exaltent comme la preuve de leur supériorité sur tout ce qu'il y a de pulsionnel, de corporel, en un mot d'animal en l'homme. Ce qui oriente décisivement le concept de nature du côté de la nature humaine et d'une nature humaine maîtrisée par l'esprit. C'est ce que les classiques appellent le naturel.

6) Mais le désir d'être aussi naturel, aussi vraisemblable, aussi illusionniste que possible n'exclut pas un autre besoin que l'architecture et la scénographie satisfont, celui d'ampleur et d'ouverture sur l'infini. Infini ordonné, contrôlé comme est celui des jardins de Lenôtre, mais comme est aussi celui de la perspective accélérée qui fait se rejoindre, sur la scène, les parallèles en un point, peu éloigné à la vérité, mais qui donne l'impression d'une profondeur immense. C'est une illusion de profondeur qui est alors produite.

7) L'illusion scénique a donc bien deux sens, au 17^{ème} siècle : un qui tend à faire croire que c'est vrai, l'autre qui en souligne l'artifice. L'esthétique classique joue pleinement sur cette double valeur nature et culture comme le montre bien la scénographie mise en place pour *les Plaisirs de l'île enchantée* : la nature est assez domestiquée pour offrir comme un cadre de scène avec, en fond, les allées du parc de Versailles, tirées au cordeau. C'est moins de distorsion qu'il s'agit ici entre deux concepts opposés que de complicité, d'alliance des contraires.

8) La véritable qualité de l'écrivain est le génie, c'est-à-dire le sens de l'invention libre. En même temps on estime que le génie seul ne peut qu'errer s'il n'est pas contrôlé par la science de l'art, c'est-à-dire la connaissance et le respect des règles. En dehors des règles les plus connues, sinon les plus importantes, qui concernent l'action, le lieu et le temps, il en est quantité d'autres (touchant par exemple aux formes d'écriture dramatique dans leur nature, leur nombre et leur extension comme le récit ou le monologue) qu'il est du "génie" d'un écrivain de respecter tout en les marquant de sa personnalité propre. Les règles de composition théâtrale en particulier sont très strictes concernant l'exposition, le jeu d'entrées et de sorties, l'enchaînement des scènes et des répliques, le nombre des personnages en scène, l'intervention immédiate ou retardée du héros principal, les péripéties, leur préparation, la montée du dénouement avec retour sur le plateau de tout le personnel dramatique avant son éviction collective (*l'Ecole des femmes*) ou progressive (*le Misanthrope*). Tout cela impose des contraintes multiples avec un espace de liberté très limité : quatrième distorsion.

9) L'esthétique classique est faite de rationalité qui doit permettre de tout comprendre et de tout expliquer, même la passion la plus sauvage (amour ou folie). Exigence de rationalité poussée jusqu'à l'extrême de la vraisemblance en ce qui concerne le lieu et le temps ;

il faut faire en sorte que l'art s'efface dans son artifice et fasse comme s'il était une tranche du réel. Réel évidemment choisi, sélectionné, la demande de vraisemblance étant très stricte en certains domaines (sur les déplacements (et leur durée) par exemple, des héros hors scène) mais très lâche et très peu respectée en d'autres : cinquième distorsion. Et ce en fonction :

10) des bienséances qui recouvrent à la fois l'exigence morale et une conception restrictive de la vraisemblance : aucune réalité organique n'a de place sur le théâtre, le corps est dit mais ne se montre pas. Difficile de concilier les bienséances, qui tendent à donner de l'homme un portrait uniforme et guindé, avec la réalité souvent brutale et immorale des caractères. Corneille a été particulièrement gêné par cet impératif : sixième distorsion.

11) Les bienséances sont surtout mises à mal si l'on veut respecter l'Histoire, souvent malséante (exemple des personnages de *Bérénice* que Racine a considérablement embellis tout en cherchant dans quelque commentaire historique tardif une justification artificielle de ses modifications). Le merveilleux est aussi un pan de l'imaginaire auquel les rationalistes classiques répugnent. D'où le refus, dans le théâtre tragique, des machines, instruments majeurs du merveilleux dont les spectateurs étaient très friands et dont ils iront chercher les séductions à l'opéra.

12) Les techniques sont en retard sur l'idéologie : on

ne peut guère évoquer de lieu précis de façon vraisemblable (décor de tapisserie) ; faute d'éclairage *ad hoc* on ne peut évoquer le passage du temps. Le théâtre classique n'utilise pas d'accessoires et ses costumes sont un mixte artificiel d'antiquité fictive et de contemporanéité (les perruques). Tout y est donc convention avec une intention déclarée de naturel, de vraisemblable et de vérité, mots qui reviennent constamment sous la plume des théoriciens du temps : septième distorsion.

III. L'ESTHETIQUE CLASSIQUE SPECIFIQUE AUX GENRES THEATRAUX

a) tragédie : nécessité de puiser les sujets dans l'Histoire ; dignité des personnages (qualité sociale) ; primauté de l'action sur le commentaire (mais l'action est parlée). Exigence de clarté et de simplicité, mais aussi goût de l'intrigue (Corneille) ; choix d'un temps extrême, celui de la crise, proche de la catastrophe ; analyse des caractères choisis dans l'entre-deux de la vertu et du crime (Racine le respecte, pas Corneille). Traitement de la passion : pathétique de la terreur et de la pitié (Racine) ; pathétique de l'admiration (Corneille). Place de l'amour : amour-faiblesse ou amour-vertu ? Mais l'amour finit par l'emporter (chez Racine) sur toutes autres passions. Pour maintenir l'intérêt, savoir préparer et ménager ses effets. Finalement le dénouement devient le moment essentiel du drame

(Racine dans *Bérénice* avec sa péripétie ultime)

b) la comédie : l'esthétique de la comédie est beaucoup plus sommaire ; elle se définit par opposition à la tragédie : intrigue et non action ; vie quotidienne et non héroïsme, personnages de basse condition et non princes ou rois. La vraisemblance doit y être beaucoup plus stricte que dans la tragédie car le spectateur a le moyen d'en juger l'authenticité par comparaison avec sa vie quotidienne.

IV. CONCLUSION

En somme l'esthétique classique est faite largement d'exigences contradictoires et ces contradictions sont d'autant plus apparentes que les grands créateurs, Racine et Corneille pour la tragédie, sont souvent en opposition l'un avec l'autre, et que le grand créateur pour la comédie, Molière, est très en retrait (ou en retard) sur les théories esthétiques de son temps (par exemple par son goût des monologues et des longs récits). Par son mélange des tons (farce et "haute comédie") il marque nettement ses distances à l'égard d'une esthétique dont finalement il n'observe que les très grandes lignes, celles de la vraisemblance psychologique et du naturel dans la peinture des mœurs. L'esthétique classique est donc à la fois représentée par des théoriciens qui n'ont d'impact ni sur le public ni sur les créateurs, et par des créateurs qui se fient beaucoup plus à leur génie personnel et à

leur intuition des goûts du public pour accommoder à leur guise ce que les principes esthétiques auraient de trop contraignant.