

Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre

Louise Vigeant

Numéro 85 (4), 1997

Le réalisme au théâtre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25558ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigeant, L. (1997). Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre. *Jeu*, (85), 56-64.

Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre

La réalité, c'est la manière dont tu vois les choses.
Picasso

Le dictionnaire *Robert* situe en 1833 l'apparition du mot « réalisme » dans le sens d'« une conception de l'art, de la littérature, selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser le réel ou à en donner une image épurée ». L'adjectif « réaliste » s'appliquerait donc à des œuvres qui restituent le réel tel qu'il se présente dans le monde. Une pièce de théâtre qui exposerait le portrait non idéalisé d'une réalité reconnaissable serait donc qualifiée de réaliste : *Un simple soldat* de Marcel Dubé, par exemple, ou *Cul sec* de François Archambault et *Motel Hélène* de Serge Boucher, pour prendre des exemples plus récents. Ainsi pourrions-nous dire aussi que les téléromans, qui proposent des reconstitutions de la vie quotidienne au petit écran, comme *Virginie* ou *Chambre en ville*, sont des œuvres réalistes. Mais pas *la Petite Vie*, puisque cette émission a recours à des procédés évidents de caricature, même si, bien sûr, elle prend son modèle dans la réalité (est-il possible de vraiment faire autrement ?). Le réalisme, au théâtre, se mesure donc à la fois par l'intention : montrer la réalité brute, et par la forme, c'est-à-dire les moyens par lesquels les artistes choisissent de représenter le réel.

Quand on entend des téléspectateurs soutenir que *la Petite Vie* est réaliste, c'est qu'ils confondent le réalisme avec ce qu'une acception plus large du mot permet, dans le langage quotidien, à savoir une « attitude qui tient compte de la réalité ». Dans ce



« Le portrait non idéalisé d'une réalité reconnaissable » : *Cul sec* de François Archambault (PàP 2, 1995) et *Motel Hélène* de Serge Boucher (PàP 2, 1997). Sur les photos : Patrick Goyette et Jean-François Pichette ; François Papineau et Maude Guérin. Photos : Yves Dubé.

cas, on pourrait pratiquement dire que toutes les formes théâtrales sont réalistes ! À la limite ne pourrait-on pas, d'ailleurs, parler de la réalité de l'imaginaire ?

Mais si le terme « réalisme » est si souvent prononcé quand on parle de théâtre, c'est sûrement aussi pour une autre raison, à savoir le fait que, par sa nature même, cet art crée un « effet de réel » en imposant une « présence ». Voilà d'ailleurs la première convention qui fonde toute l'entreprise théâtrale : le théâtre, c'est du « réel non réel ». En effet, faire du théâtre implique que l'on fabrique du « réel » – des comédiens en chair et en os bougent dans un espace physique construit pour l'occasion, revêtus de costumes bien concrets, etc. – mais il s'agit d'un réel « fictif », c'est-à-dire un réel au second degré, celui que les artistes inventent pour représenter le premier, le vrai : la vie. Et l'on demande au spectateur de croire à ce *jeu*.

Mais qu'est-ce que « représenter la vie » ? Étymologiquement, représenter veut dire « faire apparaître, rendre présent ». Jugeons d'abord du poids immense du préfixe *re*,





Réaliste, *la Petite Vie*, avec le lit vertical de Pôpa et Moman ? Sur la photo : Serge Thériault et Claude Meunier. Photo : Société Radio-Canada.

qui a une valeur intensive mais aussi itérative, et que nous retrouvons également dans « reproduire », « répéter », « remémorer » : nous y voyons l'idée d'un « deuxième temps » ; s'il y a un « déjà existant », on ne peut parler que d'une « prise deux »... comme dans reprise. En effet, à partir du moment où il y a représentation, il y a travail, intervention, création. L'art multiplie le réel. Et forcément, toute œuvre instaure un rapport entre ce réel et la fiction qu'elle est, mais ce rapport, cette superposition de la fiction sur la réalité, peut être de « transparent » à « opaque », par exemple si l'on va du réalisme pur (le naturalisme) au symbolisme, en passant par toutes les « nuances » que permet la stylisation théâtrale.

Admettons aussi, d'emblée, qu'on ne peut que proposer une « idée » que l'on a de la vie. Ainsi y a-t-il, dans la notion de représentation, le sens d'une « superposition de deux types de présence : d'une part, la présence effective directe d'une personne, d'un objet, d'une action ; d'autre part, la présence indirecte, médiatisée par la première, d'une réalité qui n'appartient pas au champ de l'appréhension directe¹ ». Le mot le plus intéressant dans cette citation est « médiatisée », car il nous place dans le vif du sujet : le théâtre est un mode de médiation du réel.

On l'a dit, le théâtre n'est pas le monde : il l'imité. Toute la question est de savoir *comment* il le fait, comment il devient cet *intermédiaire* entre le réel et le spectateur, ou, si l'on veut, son *interprète*. Le modèle est toujours le même : le monde, la vie des hommes. Comme l'art, par définition, sert de discours sur ce monde et cette vie, on attend du théâtre qu'il en rende compte, mais aussi qu'il les apprécie. Or, il peut le faire de multiples façons : de la copie – si l'on veut que le théâtre *montre* le réel tel qu'il est (nous n'entrerons pas dans la question philosophique de la définition de la réalité) – à la transposition stylisée. Qu'est-ce donc que le réalisme dans cette perspective ?

1. Jean Ladrière, « Représentation et connaissance », in *Encyclopædia universalis*, Paris, 1985, vol. 15, p. 905.

Parler du réel

Depuis ses origines, le théâtre imite le comportement des hommes. Aristote affirme que « l'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations » ; mais ils « imitent par des moyens différents », ou « imitent des choses différentes », soutient-il encore. Et « les danseurs aussi, à l'aide des rythmes que traduisent les figures de danse, imitent caractères, passions et actions² ». Certes, Aristote ne parle pas d'une imitation qui soit simple figuration. Sa célèbre *mimésis* ne veut pas dire reproduction servile. Bertolt Brecht s'en souviendra, lui qui prétendra que le réalisme ne consiste pas à reproduire les choses réelles, mais à montrer comment les choses sont réellement.

Le théâtre antique imitait le comportement des hommes même si les personnages étaient plus grands que nature, que leurs passions et exploits étaient démesurés. Sur le plan visuel, la confusion entre l'homme « réel » (celui du quotidien) et l'homme

« représenté » (le personnage) était rendue impossible à cause du port du masque et des cothurnes, comme par le fait que le texte était déclamé ou chanté. De la même manière, le théâtre classique a atteint des sommets de justesse psychologique tout en usant de procédés conventionnels qui lui étaient propres. Le « réalisme », si l'on se permet cet anachronisme, se mesure alors à la vraisemblance. On n'a jamais mis en doute, non plus, la capacité de pratiques théâtrales, telle la *commedia dell'arte* ou la comédie moliéresque, de parler du réel, c'est-à-dire, d'une manière crédible, des comportements et des sentiments humains. L'image schématique et la caricature ont fait leur preuve quant à leur pouvoir d'évocation.

Brecht s'inspirera d'ailleurs de ce jeu *typé* pour fonder sa théorie de la distanciation ; ce sera une façon pour lui d'éviter que l'on perçoive ce qui se passe sur la scène de la même manière qu'on perçoit ce qui se passe dans le monde. Il s'assure de la sorte, par le biais du jeu stylisé, que le spectateur *voit* la différence, qu'il ne puisse plus trouver certains comportements *naturels* mais les considère plutôt comme *étranges*. Cette démarche amènera le spectateur à s'interroger sur

2. Aristote, *Poétique*, Paris, Société d'éditions « Les belles lettres », 1979, p. 1447a.

« Grossir la vie pour mieux la faire voir » : *la Commedia dell'arte à Vérone*, peinture de Marco Marcola, XVIII^e siècle (The Art Institute of Chicago). Photo : © The Art Institute of Chicago/Photob, tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 31.





« Donner l'illusion la plus parfaite possible du vrai » : *l'Héritage*, tragédie rustique en trois parties de Maurice Pottecher au Théâtre du Peuple (1895). Photo : © E. Notter, Le Thillot/Photob, tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 65.

le réel au lieu de le tenir pour acquis ; comme elle lui évitera le piège du narcissisme, présent dans le drame bourgeois, selon l'auteur marxiste.

Toutes ces formes théâtrales ont en commun de « grossir » la vie pour mieux la faire voir. « Parler du réel » veut alors dire le représenter sur un mode artistique, en tant que reconstruction et inspirée par un certain point de vue. L'artefact devient une réorganisation stylisée du monde : il est discours sur ce monde, puisqu'il attire l'attention sur certains de ses aspects qui ont été ainsi mis en lumière. C'est dans ce décalage entre la réalité et la fiction que s'insinue le message, la pensée artistique.

Refléter le réel

Alors que le théâtre avait habitué le spectateur à considérer le spectacle comme une transposition du monde à la scène dans le but – les exemples précédents l'ont montré – d'en faire voir des aspects cachés, certains artisans du théâtre, au XIX^e siècle, se sont découvert un nouvel objectif : au lieu de commenter le réel, ils allaient le refléter tel qu'il est. Il faut dire que la tendance au réalisme a été, à ce moment-là, une réaction à certaines formes de théâtre, le mélodrame et le boulevard par exemple, devenues ampoulées, grandiloquentes, où se multipliaient les clichés. Avec les années, le théâtre s'était embourgeoisé, de sorte qu'il n'était plus, très souvent, qu'un divertissement – d'aucuns diraient décadent – qui ne remettait plus rien en question. Le romantisme s'essouffait, on en avait contre le lyrisme et la moralisation, bref, la scène était mûre pour un renouvellement. Du moins devait-elle renouer avec le réel, qu'elle avait quelque peu négligé dans son affectation.

Comme si l'on avait tout à coup réentendu les propos de Diderot, on a tablé sur le drame et l'on s'est mis à souhaiter un théâtre plus « naturel », où la « vérité » allait

La Terre de Zola, mise en scène par Antoine en 1902.
Photo : Larcher/Photob,
tirée de l'ouvrage de
Daniel Couty et Alain Rey,
le Théâtre, Paris, Bordas,
1995, p. 142.



éclater, un théâtre à portée sociale. Les artisans de ce nouveau théâtre étaient persuadés que le meilleur moyen de participer au mouvement positiviste de l'époque était de copier le réel avec un soin presque maniaque. Évoquer les conditions de vie des gens, créer de véritables copies conformes allaient ouvrir les yeux des spectateurs sur des réalités environnantes qu'ils négligeaient de voir, ou n'avaient pas l'occasion de voir. Sur le plan esthétique, le souci était alors de donner l'illusion la plus parfaite possible du vrai. Les outils du réalisme : costumes et accessoires (en fait des vêtements et des objets tirés du monde), décors minutieusement reproduits du réel, langage parlé de la conversation, tout était mis à contribution pour imiter dans les moindres détails une « tranche de vie » et insérer les personnages dans l'Histoire.

Le mot d'ordre était la vraisemblance, au point où le spectateur devait oublier qu'il était au théâtre. Ainsi le meilleur théâtre était celui qui mettait les moyens théâtraux au service de sa propre « disparition ». Quel paradoxe ! Le spectateur trouvait son plaisir dans la reconnaissance d'un univers ; de plus, il s'identifiait à l'un ou l'autre des personnages, pouvant ainsi ressentir les mêmes émotions que lui. C'était là, croyait-on,

un mode de connaissance de l'homme et de son comportement. Témoin d'une expérience de vie autre que la sienne, mais dans laquelle il se reconnaissait et qui venait remuer des sentiments chez lui, le spectateur devenait une sorte de « voyeur » – ce que Brecht lui a d'ailleurs reproché, prétextant que cette position l'empêchait d'avoir un regard critique sur les agissements des personnages. Comme il adhère très fortement à ce qu'il voit, le spectateur n'a pas le recul nécessaire pour « étudier » la situation ; c'est comme s'il la subissait lui-même. Cependant, les tenants de cette forme de réalisme croyaient avoir une meilleure prise sur la réalité par le biais de ce mode de représentation. Faire vivre par procuration la vie d'un autre pouvait amener à une meilleure intelligence des émotions, des motivations, des passions qui agitaient les gens. Aujourd'hui encore, l'authenticité de la représentation apparaît pour plusieurs comme un gage de sincérité et de vérité.

Dans la foulée du courant naturaliste mené par le romancier Zola, des hommes de théâtre, comme André Antoine, ont proposé des mises en scène dans des décors créant de façon concrète et précise les lieux de l'action, afin de donner aux personnages un cadre d'existence le plus vraisemblable possible, comme s'il s'agissait de personnes réelles. Il ne fallait surtout pas embellir la réalité ni la transposer de quelque manière que ce soit, puisque l'effet recherché était de faire saisir les liens entre l'environnement, le milieu et le comportement ou les attitudes morales. Le déterminisme étant à la mode, l'illustration du milieu devait contribuer à faire comprendre le caractère individuel.

Dans ce cas, le réalisme est, disons, « intégral » : on copie le réel dans le but qu'il soit *vu*. Mais, en fait, le naturalisme n'a pas connu un aussi grand succès à la scène que dans le roman. Très vite, on a réagi contre le naturalisme au nom de l'idéalisme ou du symbolisme ; on lui a reproché, entre autres, sa psychologie sommaire. Et l'on a renoué avec le pouvoir de transposition (transfiguration ?) du réel à la scène propre au théâtre. Au XX^e siècle se côtoient des drames d'une grande diversité. On réactive les mythes anciens : Cocteau, Anouilh, Sartre ; on illustre une pensée philosophique : Camus, Sartre, Beckett ; on engage le théâtre dans le débat politique : Sartre, encore, mais surtout Brecht ; on flirte avec le sacré : Artaud ; la farce se fait sombre : Ionesco, Adamov, Beckett. Aux détours de ces écritures, le langage théâtral confirmera de plus en plus son autonomie. De nouveau, la scène affiche sa spécificité, elle n'est pas qu'un auxiliaire de l'action. Le théâtre ne recrée plus une réalité qui lui est antérieure, il en propose une réorganisation formelle. Est-ce à dire que le réalisme est disparu ? Non, puisque la question du réalisme resurgit sporadiquement, comme un rappel à l'ordre, pour reposer toujours la même question fondamentale : comment peut-on rendre compte de la réalité ?

D'une époque à l'autre, d'un lieu à l'autre, le « vrai » est relatif, et la nécessité de se repositionner par rapport au réel commande la recherche de nouveaux moyens de le faire. En même temps que l'absurde s'expose sur les scènes européennes, le réalisme aux États-Unis, par exemple, suit d'assez près les enseignements du naturalisme dans son effort de reconstituer le quotidien : pensons aux œuvres d'Edward Albee, de Tennessee Williams (tradition qu'un Sam Shepard poursuit aujourd'hui). Il n'en va pas de même, par contre, du néoréalisme en France, qui se répand un peu plus tard,

Représentation à Paris, en 1957, de *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht, mise en scène par Erich Engler et Brecht (Berliner Ensemble, 1949). Photo : Roger Pic, tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 149.



durant les années soixante-dix et que l'on appelle théâtre du quotidien ou théâtre de chambre. Au dire de Michel Corvin :

Le relatif anonymat des personnages, la dramatisation minimale des fables, leur localisation dans des lieux facilement assignables donnent aux textes l'apparence de la simplicité et de la transparence. [...] Toutefois l'écriture introduit dans cette apparente simplicité des failles de nature variable (rupture de continuité, bizarreries de vocabulaire, étrangeté des comportements, goût du monologisme) qui, sans construire de signification claire au plan des contenus de fable, sont toujours décelables comme créatives d'un non-dit relevant de l'auteur, et rethéâtralise sa présence dans l'espace de la représentation ou de la lecture.

Ainsi cette nouvelle mouture du réalisme relève moins de l'explicatif que ses prédécesseurs ; on n'y sent pas que la recherche d'authentification est reliée à un besoin de rejoindre le public. Au contraire, même, ce théâtre tendrait « à mettre le spectateur dans une relation d'inconfort, et à le déstabiliser : il n'est plus en face d'un objet cohérent donné à lire, il est projeté au milieu des écueils d'un monde défait³».

D'une certaine manière, cet hyperréalisme de la fin du XX^e siècle renoue avec le projet naturaliste, son intention d'illustrer le déterminisme en moins. L'absence de point de vue, qui devait garantir l'« objectivité » de la représentation, devient, ici, presque effacement de l'écrivain, un effacement qui laisse le spectateur orphelin d'une vision, d'où le malaise très souvent ressenti devant certains spectacles (pensons aux pièces de Kroetz, par exemple). La crudité des textes agresse le spectateur ! Le monde apparaît tout à coup dans une sorte de vérité que plus personne ne semble être en mesure d'expliquer. Le portrait est clair mais dépossédé de toute perspective, sans jugement

3. Michel Corvin, « Réalisme », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 695.

ni dénonciation, de sorte que le spectateur peut souffrir de n'avoir pas de prise sur la réalité représentée.

Pour Michel Vinaver, ce théâtre s'est imposé à cause de l'état du monde actuel : « Le théâtre du quotidien, c'est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est le moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe. N'est-elle pas de ce côté-là, avec des contours à peine dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d'oppression d'aujourd'hui⁴ ? » Au Québec, l'œuvre de Robert Gravel, je pense en particulier à *Thérèse, Tom et Simon...*, participe de cette démarche d'exposition de la matière quotidienne, de la banalité, qui, par son caractère d'évidence, devient en soi provocation. Il s'agit là, dans ce que Gravel lui-même appelait le non-jeu, d'une forme extrême de réalisme pourtant très différent du naturalisme du XIX^e siècle. Actuellement, « [l]e réalisme, dit encore Michel Vinaver, on ne peut pas le programmer. Il est ce à quoi on a des chances d'arriver si on évite de mettre son écriture au service de quoi que ce soit qui lui pré-existe, si la réalité n'est jamais donnée d'avance, sous forme d'idées par exemple, si elle demeure toujours l'inaccessible objet de recherche, l'objet dont inlassablement on cherche cependant l'accès⁵. » Dans ce théâtre sans héros, une parcelle du monde est présentée à travers une loupe. Or le portrait est si détaillé qu'il gagne paradoxalement en étrangeté, car « la reproduction trait pour trait fait apparaître de manière d'autant plus criante l'artificialité de la situation de reproduction⁶ ». Le théâtre reprend tous ses droits.

Le réalisme, aujourd'hui, est-il désuet ? D'aucuns répondront par l'affirmative, lui reprochant de ne proposer qu'une simple description du monde, qui engluie la vision et ne peut donc pas mener à modifier les représentations du monde des spectateurs. Par contre, on pourrait dire que, présentement, plusieurs ressentent la bizarre impression que ce monde, que l'on qualifie de plus en plus de virtuel, leur échappe, qu'on y a accès de manières de plus en plus « détournées » ; dans ces conditions, le réalisme même descriptif n'est-il pas nécessaire pour maintenir un rapport étroit avec le réel ? De toute manière, il se dégage toujours un sens de l'activité théâtrale, aussi collée sur le réel soit-elle, car tout ce que l'on choisit de montrer devient signifiant par le simple fait qu'on le choisit, et peut même prendre une valeur symbolique. Si le réel est effectivement en train de nous échapper, se le remettre continuellement devant les yeux, comme pour mieux y adhérer, c'est peut-être un moyen de ne pas l'oublier, ou en tout cas de ne pas oublier les hommes qui l'habitent. **■**

4. Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Aire du temps, 1982, p. 128.

5. *Ibid.*, p. 125.

6. Jean-Yves Pidoux, *Acteurs et personnages*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1986, p. 55.



Thérèse, Tom et Simon...
[L'intégrale] de Robert
Gravel, Nouveau Théâtre
Expérimental, 1997. Photo :
Mario Viboux.