

La grande illusion ou Les pépins de la réalité

Solange Lévesque

Number 85 (4), 1997

Le réalisme au théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25557ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lévesque, S. (1997). La grande illusion ou Les pépins de la réalité. *Jeu*, (85), 53–55.

La grande illusion

ou Les pépins de la réalité



Photographie d'Henri
Cartier-Bresson

Comment, avec une idée de départ qui paraissait, somme toute, assez simple, me suis-je retrouvée dans cet abîme de complications ? Plus j'ai lu sur le sujet du réalisme, plus je me suis aperçue que le titre que j'avais choisi dans ma grande naïveté allait décrire autant le résultat de mon entreprise que ce que je voulais dire du réalisme au théâtre. Grande illusion, en effet, de croire que je puisse ajouter quoi que ce soit à ce sujet d'une complexité folle. Ma première idée était de démontrer que le réalisme au théâtre est nécessairement une grande illusion, et que lorsqu'on parle de réalisme, c'est toujours d'une tentative de réalisme qu'on parle, c'est toujours de degrés. Ma seconde idée concernait deux inventions qui, me semble-t-il, ont changé les perspectives de l'art en général : l'invention de la photographie au début du XIX^e siècle (par Niepce en 1826) et celle du cinéma à la fin du même siècle (par les Frères Lumière en 1895). Ces deux inventions coïncident avec l'apparition du courant artistique nommé « réalisme » qui se posait en réaction au romantisme. Elles lançaient désormais un défi considérable, pensais-je, à toute tentative de reproduction (ou

devrait-on dire d'imitation ?) de la réalité ; elles-mêmes s'avancèrent assez loin dans ce domaine : le cinéma et la photo ont irrémédiablement modifié les limites à l'intérieur desquelles on peut exercer ce contrôle qui fait la différence entre l'art (contrôlé) et la vie (incontrôlable). L'une fixait sur un support métallique au début, puis sur papier, l'image représentant les objets, les paysages, les traits des visages ; l'autre allait jusqu'à reproduire le mouvement en montrant vingt-quatre images à la seconde.

Mais *en réalité* (comme on a si souvent coutume de dire sans mesurer les conséquences d'une telle expression), une photo de Voltaire ou une séquence filmée (si la photo et le film avaient existé de son vivant) aurait-elle mieux rendu la vitalité du personnage qu'un buste de Houdon ? Rien n'est moins sûr. Le cinéaste et le photographe, autant que le sculpteur, s'ils sont artistes, interprètent eux aussi la réalité ! Là où tout devient compliqué, c'est quand on veut démêler les plans de la réalité et les plans possibles du réalisme : la réalité révélée par l'artiste n'est pas moins réelle que l'autre ; elle s'avère même souvent plus révélatrice, plus fidèle encore. Le portrait de Gabrielle Roy peint par Jean-Paul Lemieux contient du Lemieux, si l'on peut dire, mais va peut-être aussi loin (sinon plus ?) dans sa puissance à transmettre quelque chose de l'âme de Gabrielle Roy que n'importe quelle photographie ou film la montrant en personne.

Je voulais montrer que le projet de restitution du réel est nécessairement une utopie. Peut-être encore plus au théâtre que partout ailleurs. Que la tentative de reproduire la vie repose sur une illusion : l'illusion qu'on pourrait y arriver, ne serait-ce que partiellement. Les révélations récentes, qui nous apprennent que Cartier-Bresson, par exemple, préparait, mettait en scène, en quelque sorte, certaines des scènes qu'il photographiait en ont surpris plusieurs, leur ont enlevé leur illusion. On croyait qu'il avait réussi à saisir la réalité, et voilà qu'on apprend que cette réalité avait été préparée – comme les pianos de John Cage. Et pourtant, oui ! au-delà de ses mises en scène, Cartier-Bresson avait saisi une réalité : celle qui résume toutes les autres, qui en témoigne avec plus de vérité que la réalité réelle ! Qu'on les aime ou pas, on peut difficilement nier qu'une sève de vie circule dans ses photos.



Robert Gravel dans *Il n'y a plus rien* (NTE, 1993), dernière pièce de sa trilogie, *la Tragédie de l'homme*.
Photo : Mario Viboux.



Lorsque le théâtre opte pour le réalisme, il est condamné à tenter de reproduire une vie-où-tout-a-été-prévu (il y a passage du temps, il y a, le plus souvent, un texte et des répliques, les entrées et sorties des acteurs ne peuvent supporter l'imprévu), vie qu'il ne peut évidemment pas reproduire ; et cela s'avère exact jusqu'à un certain point même dans les expériences théâtrales les plus audacieuses où l'on prétend simplement capter ou rendre la vie telle quelle (plusieurs de ces tentatives ont sombré dans un ennui mortel ; d'autres se sont révélées plus fécondes) ; or l'une des grandes caractéristiques de la vie, c'est qu'elle est spontanée, truffée d'imprévus qu'on ne peut ni ordonner ni contrôler. Dans sa *Tragédie de l'homme*, par exemple, Robert Gravel a poussé aux limites du possible, et avec un indéniable génie, le développement de ce qu'il appelait « le non-jeu » ; si loin, que son théâtre finissait par échapper au réalisme en devenant sur-réel. Le spectacle de Jean-Pierre Ronfard, *Les objets parlent*, spectacle dont les seuls acteurs étaient des objets (meubles, rideaux, téléphone, etc.), demeurait aussi une forme inusitée de réalisme sans présence humaine visible, qui devenait, elle aussi, sur-réelle à force de miser sur des détails. Le paradoxe du théâtre en ce qui concerne le réalisme est donc d'être faussement réel ou vraiment fictif. Le réalisme étant irréalisable, un metteur en scène ayant le projet de faire appel au réalisme doit donc être doté d'une conscience de tous les instants et conserver un bon recul par rapport au style réaliste. Si le réalisme pouvait être jusqu'au bout réaliste, il irait à l'encontre de l'art dont l'intérêt est d'offrir une interprétation personnelle et individuelle, une vision de la réalité. Pourtant, l'illusion ne cesse de rencontrer des adeptes ;

Les objets parlent, spectacle de Jean-Pierre Ronfard (NTE, 1986). Photo : Yves Dubé.



pourquoi ? Qu'est-ce que le réalisme a de si séduisant ? Pourquoi certains metteurs en scène y font-ils encore appel ? Ce qui est facilement reconnaissable est rassurant. Un certain public veut sans doute, en effet, se reconnaître dans ce qu'il voit au théâtre.

Le problème du réalisme au théâtre est, je l'ai constaté, d'une ampleur insoupçonnée. Pour mieux en comprendre les tenants et les aboutissants (et pour en éviter les pépins, car il y a fort à parier que ceux du réalisme soient de la même espèce que ceux de la réalité), il faudrait examiner plus avant comment évoluent les signes du style dit « réaliste », tout autant que la perception que les spectateurs ont de ces signes. j